

# SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 47, 2025

---

## “Griechenthum” e “Modernität” in «Der Tod in Venedig» di Thomas Mann\*

*“Hellenism” and “Modernity” in «Death in Venice» by Thomas Mann\**

ALBERTO GRANESE

---

### ABSTRACT

*Der Tod in Venedig del premio Nobel Thomas Mann non è solo uno dei testi più noti, letti e ammirati scritto in lingua tedesca, ma un vero e proprio gioiello artistico della letteratura mondiale. Se ne propone un'interpretazione che non solo discute i rapporti con la cultura classica, esclusivamente greca, con un'indagine storico-filologica del contesto ambientale e dei raffronti testuali, ma li avvolge tutti, per la prima volta, anche nei fasci luminosi della tradizione mitica, secondo una scansione dialettica tra ricerca delle radici oscure e inestirpabili della nostra civiltà e strategia di scrittura delle componenti essenziali della Modernità attraverso la dimensione archetipica dei miti. Se ne dedurrà che l'autentica arte letteraria di Mann non consiste nella raffinata sensibilità evocativa di espressioni celebri (da Senofonte, Platone, Plutarco) e di trasfigurazioni numinose, ma nell'autonoma e originale capacità di rifunzionalizzarle e reinventarle in figure interamente create dalla sua immaginazione.*

PAROLE CHIAVE: Mann Der Tod in Venedig miti classici greci

*Der Tod in Venedig by Nobel Prize winner Thomas Mann is not only one of the most famous, read and admired texts written in German, but a true artistic jewel of world literature. An interpretation is proposed that not only re-discusses the relationships with classical culture, exclusively Greek, with a historical-philological investigation of the environmental context and textual comparisons, but envelops them all, for the first time, also in the luminous beams of mythical tradition, according to a dialectical scansion between the search for the dark and ineradicable roots of our civilization and the strategy of writing the essential components of Modernity through the archetypal dimension of myths. It can be deduced that Mann's authentic literary art does not consist in the refined evocative sensitivity of famous expressions (from Xenophon, Plato, Plutarch) and numinous transfigurations, but in the autonomous and original ability to re-functionalize and reinvent them in figures entirely created by his imagination.*

KEYWORDS: Mann Der Tod in Venedig myths classicalgreek

\* Testo scritto, con lieve modifica del titolo, della relazione pronunciata in forma solo orale, il 6 febbraio 2025, nell'Università degli Studi di Salerno, per la “Giornata mondiale della Lingua greca”.

## AUTORE

Alberto Granese, professore ordinario “storico” di Letteratura italiana nell’Università degli Studi di Salerno, è saggista e critico letterario. La sua produzione scientifica è documentata dalla «Bibliografia» inserita nell’opera in due tomi, *Non di tesori eredità* (Guida, Napoli 2015), dove sono raccolti i contributi che amici, colleghi e allievi gli hanno generosamente offerto. Dei suoi numerosi lavori, oltre a saggi usciti in riviste italiane e straniere, in *Atti di Convegni* e in volumi miscelanei, vanno segnalate soprattutto le monografie, almeno quelle pubblicate negli ultimi anni: *Lettere dal deserto. Sulla letteratura del secondo Novecento* (2000); *Sterminate eredità. La letteratura del Mezzogiorno d’Italia dal Cinquecento al Settecento* (2002); *Le occasioni del Sud. Civiltà letteraria dall’Ottocento al Novecento* (2003); *Ugo Foscolo. Tra le folgori e la notte* (2004); *Le «stelle erranti». Manieristi e moderni nella letteratura italiana* (2005); *I campanili di Martinville. Debenedetti tra progetto e destino* (2007); *Le tracce nel testo. Esperienze letterarie tra due millenni* (2009); *Menzogne simili al vero. Epifanie del Moderno: il mito, il sacro, il tragico* (2010); *Con pura passione. Dall’«itale glorie» di Foscolo all’«umile Italia» di Pasolini* (2015); «Per guisa d’orizzonte che rischiari». *Florilegio degli scritti* (2015); *Il metodo umano. Gramsci e Debenedetti: politica nazionale e cultura europea* (2016); *Orizzonti di lontani destini. Dai canti dell’Empireo di Dante alle inchieste civili di Sciascia* (2020); *La coscienza metaletteraria di Dante: le rifrazioni strutturali della «Comedia»* (2021); *Pasolini. L’esercizio della ragione e del dovere* (2022); *Render Dante “voce” a “voce”. Studi sulla «Commedia» a confronto* (2024); «Consistency». *L’universo cristallizzato in forma poetica* (2025).

[algranese@unisa.it](mailto:algranese@unisa.it)

## I. *Le oscure radici della Civiltà nelle rappresentazioni della Modernità*

La Grecia arcaica nella fase orale della sua civiltà considerava il racconto mitico vera e propria storia, fedelmente conservata dalla memoria inalterata del passato.<sup>1</sup> Nati in una remota dimensione spazio-temporale, i miti si staccano dalle loro origini e diventano poesia nei versi di Omero: non falsi racconti, ma storie con leggi particolari, che affondano le loro radici in tempi immemorabili e fondano la loro autorità non solo sul passato, ma anche sull'esperienza collettiva di una comunità, ne esprimono gli archetipi dell'immaginario nella dimensione del Sacro – in cui Eros e Violenza si intrecciano –, ne spiegano le istituzioni storico-politiche e gli elementi costitutivi nell'organizzazione della πόλις.<sup>2</sup> Il mito è, pertanto, un «organismo dinamico», che resiste nel corso dei secoli per la sua capacità di «rinnovarsi continuamente»:<sup>3</sup> è, nella sua essenza, uno e molteplice, tale che, pur rimanendo inalterato nella sua struttura originaria, è oggetto di infinite riscritture. Il mito, dunque, non si è esaurito, non è mai concluso; vi saranno sempre altre versioni da leggere e da riscrivere.<sup>4</sup>

Soprattutto nella cultura moderna è apparso sempre più evidente che i miti ellenici sono le radici stesse, oscure e inestirpabili della nostra civiltà, trasmessi da una lingua di assoluta fascinazione, come la lingua greca, dalla grande poesia omerica e dai poeti tragici; sono cellule primarie, atomi di racconto, «mitemi», fasci di relazione, dotati di interna coerenza, di capacità combinatorie e polisemiche; sono connotati da forte energia emotiva, tale da incidere sugli strati abissali della psiche e da sollecitare l'immaginario collettivo, soprattutto attraverso l'abilità affabulatrice del narratore in grado di risvegliarne e rivitalizzarne gli archetipi profondi.<sup>5</sup> Già la

<sup>1</sup> Cfr. M. DETIENNE, *L'Invention de la mythologie*, Gallimard, Paris 1981 [trad. it. *L'invenzione della mitologia*, Boringhieri, Torino 1983]; ID., *Il mito. Guida storica e critica*, Laterza, Bari 1975; P. VEYNE, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Le Seuil, Paris 1983 [trad. it. *I Greci hanno creduto ai loro miti?*, il Mulino, Bologna 1984]; G. S. KIRK, *The Nature of Greek Myths*, Penguin, Harmondsworth 1974 [trad. it. *La natura dei miti greci*, Laterza, Roma-Bari 1977].

<sup>2</sup> Cfr. R. GIRARD, *La Violence et le sacré*, Grasset, Paris 1972 [trad. it. *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1980]; E. R. DODDS, *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1951 [trad. it. *I Greci e l'irrazionale*, La Nuova Italia, Firenze 1959; Sansoni, Milano 2003].

<sup>3</sup> G. GUIDORIZZI, *Introduzione a Il mito Greco*, a cura di ID., Mondadori, Milano 2009, vol. I, *Gli dèi*, pp. XI-LXV: LIV; cfr. anche M. BETTINI, *C'era una volta il mito*, Sellerio, Palermo 2007.

<sup>4</sup> Oltre al primo mitologo – lo Pseudo-APOLLODORO: in ed. critica italiana, a cura di P. Scarpi, *Apollodoro. I miti greci (Biblioteca)*, Mondadori, Milano 1996, trad. di M. G. Ciani –, cfr. R. GRAVES, *The Greek Myths*, Penguin Books, Harmondsworth 1955 [trad. it. *I miti greci*, Longanesi, Milano 1963]; K. KERÉNYI, *Die Mythologie der Griechen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1966 [trad. it. *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, Garzanti, Milano 1976; il Saggiatore, Milano 2002].

<sup>5</sup> Sugli archetipi e l'inconscio collettivo, vd., a cura di C. G. JUNG, *The Man and His Symbols*, Dell, New York 1964 [trad. it. *L'uomo e i suoi simboli*, Longanesi, Milano 1980]. Sui «mitemi», cfr. C. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958 [trad. it. *Antropologia strutturale*, il Saggiatore, Milano 1966, pp. 231-261: «La struttura dei miti»]. Per l'antropologo francese, i «mitemi» sono grandi unità

tragedia aveva messo in rapporto tempo mitico e tempo presente, riattualizzando un evento mitico in base al sistema di valori e alle forme di vita della πόλις, con diverse impostazioni dell'azione drammatica, che sono altrettanti varianti e riscritture del mito.<sup>6</sup> Questo spiega perché la trasposizione sul piano mitico di un evento attuale si trasfigura immediatamente in un fenomeno universale, mentre l'attualità assume un valore esemplare e paradigmatico nello stesso tempo in cui assurge a dimensione mitica. E si comprende anche la ragione per cui il rapporto della modernità letteraria con i miti e gli archetipi dei classici della civiltà greca, è condizionato, in prima istanza, dalle autorappresentazioni e dalle autodefinizioni che la Modernità, attraverso l'insieme delle sue strutture culturali, dà di sé stessa.

La scrittura della Modernità attraverso i grandi miti ha come punto di riferimento sia i classici greci, sia latini, che vanno collocati non in una dimensione uniforme e immutabile, ma nella ricca complessità delle loro contraddizioni e recuperati nella varietà della loro esperienza storica. Se il mondo greco-romano antico viene sentito non come un paradigmatico sistema di valori, ma nel suo rapporto dialettico con la modernità (in quanto fondamentale per la cultura occidentale e per la comprensione della sua identità), vale a dire come “altro” e diverso, deve allora essere esplorato non nella sua unicità incontaminata, ma nella sua reale essenza ibrida e mescolata di influssi ad esso estranei.<sup>7</sup> E, se, dunque, la Modernità attua nei confronti dei classici greci e latini una strategia di risignificazione e di reinvenzione creativa, nella piena consapevolezza della loro alterità, senza lasciarsi attrarre da un frammentario citazionismo autoreferenziale, dovrà essere altrettanto consapevole che, in questo processo di alterazione e di modifica, il testo originario finisce per rimanere irrimediabilmente muto, per non “parlare” più con la propria voce, per non essere più veramente ascoltato.<sup>8</sup> Queste manifestazioni artistiche e letterarie trasformano e alterano ciò che non c'è più: il mito; pertanto, la tensione della Modernità

costitutive del mito, fasci di relazione; solo nelle combinazioni di tali fasci, i miti acquistano una funzione significante.

<sup>6</sup> Sul rapporto mito-tragedia, cfr. J.-P. VERNANT – P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspero, Paris 1970 [trad. it. *Il mito e la tragedia nell'antica Grecia*, Einaudi, Torino 1976]; *Mythe et tragédie deux*, La Découverte, Paris 1986 [trad. it. *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Einaudi, Torino 1991]; e vd. anche N. FRYE, *Il mythos dell'autunno: la tragedia*, in *La tragedia greca. Guida storica e critica*, a cura di C. R. Beye, Laterza, Roma-Bari 1976, pp. 45-70.

<sup>7</sup> Cfr. L. CANFORA, *Noi e gli antichi*, Rizzoli, Milano 2002.

<sup>8</sup> Vd. S. SETTIS, *Futuro del “classico”*, Einaudi, Torino 2004; I. MARANGONI, *L'eredità dei classici nella cultura moderna e contemporanea*, Studium, Roma 2005, pp. 129-222 («L'attualizzazione dei classici: le eredità contenutistico-formali negli autori e nei generi letterari moderni»: cap. IV.)

a rivisitarlo è espressione non solo del tentativo di esorcizzare il proprio smarrimento esistenziale e di ristrutturare su basi nuove la realtà, ma anche di una strategia di scrittura delle componenti essenziali del Moderno stesso attraverso il mito.<sup>9</sup>

Nell'ambito della letteratura di lingua tedesca, un caso esemplare è rappresentato dal poeta viennese Hugo von Hofmannsthal che, scavando nei labirinti segreti di un'eroina mitica, Elettra, per farne emergere, al di là dell'apparente impassibilità, i complessi inesplorati dell'inconscio, offre – con la sua *Elektra* (1903) – alla sensibilità moderna una creatura femminile selvaggia e passionale. Influenzato, inoltre, dal Freud della *Träumdeutung*, in *Ödipus und die Sphinx* (1904), dove i due personaggi sono messi a confronto già nel titolo, al protagonista, ossessionato da un sogno reso come figura del parricidio e dell'incesto, fin dal primo atto ne fa ascoltare dall'interpretazione della Pizia il senso occulto e subliminale: il padre, la madre, il bambino, inchiodati corpo a corpo con le convulse eterne catene del destino (*mit ewgen Ketten des Geschicks geschmiedet Leib an Leib*). Un personaggio dominato dalle pulsioni dell'*Es*, questo Edipo di Hofmannsthal, mentre, in Sofocle, va alla ricerca delle proprie origini, guidato dalla volontà di sapere. Così pure, al centro di un'eccezionale traduzione di Friedrich Hölderlin (con diversi errori, ma con un uso davvero innovativo della lingua tedesca), *Die Antigone des Sophokles*, riadattata da Bertolt Brecht (1947-1948) a moderna tragedia politica, come annuncia egli stesso nel *Vorspiel*, un'altra eroina del mito, da figlia di incesto assurge a paradigma della lotta dell'individuo indifeso contro lo strapotere degli stati totalitari, riuscendo a rintracciare nella Germania di Hitler i risvolti cupi e mostruosi dell'*Ungeheuer*, ossia dell'interno δεινός, del terribile, che spinge l'essere umano ad azioni nefaste.<sup>10</sup>

Un dato fondamentale che caratterizza i più significativi di questi recuperi è, tuttavia, la tendenza ad andare oltre il testo classico, sia Omero sia i tragici greci, e a ricollegarsi direttamente alla fonte archetipica del mito. Si avverte, infatti, la struttura letteraria classica come una delle varianti possibili del racconto mitico, anzi come una variabile, per così dire, "censurata", e soprattutto ispirata alla vittoria definitiva degli dèi olimpici che, già dall'VIII secolo, popolano i poemi omerici. La tendenza è, dunque, quella di evocare le divinità preolimpiche, gli eroi di un mondo arcaico e primitivo: il mito, insomma, nella sua scaturigine ancestrale, prima ancora che sia diventato letteratura, secondo le indicazioni che emergono anche nel celebre

<sup>9</sup> Vd. F. JESI, *Il mito*, ISEDI, Milano 1973, pp. 105-109; cfr. anche ID., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1968; ID., *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, ivi, 1979.

<sup>10</sup> Cfr. le riflessioni sull'*Antigone* di Hölderlin in B. BRECHT, *Diario di lavoro 1942-1955*, trad. it. Einaudi, Torino 1976, pp. 873-903 e ID., *Prefazione al «Modello per l'«Antigone 1948»*, in *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, trad. it., ivi, 1975, pp. 237-244.

saggio di Carl Gustav Jung e Karl Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*.<sup>11</sup> Come il mito, attraverso il racconto, in un certo senso finisce, perché perde la sua essenza “terribile”, secondo un’acuta osservazione di Marcelle Detienne,<sup>12</sup> così i capolavori letterari del mondo antico perdono, nelle riscritture moderne, il loro statuto di “classici”, non parlano più direttamente a noi, diventano, per così dire, “muti”, tranne che non li si voglia studiare e intendere nella loro “alterità” storico-culturale con la necessaria competenza filologica e antropologica. Rimangono però vitali i miti che le opere classiche greche e latine hanno contribuito a trasmettere nel corso dei secoli, per la loro esemplarità nel rapporto antico/moderno.

## II. «Griechentum und Pessimismus»: epifanie mitiche dall’apollineo al dionisiaco (vom Apollinischen zum Dionysischen)

Le rielaborazioni del mito sono, com’è naturale che sia, condizionate da una *Weltanschauung* assolutamente moderna; in alcuni casi, adattata ideologicamente alla personale biografia intellettuale e poetica, spesso anche sulla base di una costruzione fittizia dell’Antichità, così come la immagina Serenus Zeitblom, amico di Adrian Leverkühn nel *Doktor Faustus* di Thomas Mann.<sup>13</sup> Vi sono casi esemplari di capolavori della Modernità che non sono semplici riscritture o recuperi eruditi dall’Antico o reinterpretazioni di miti e di testi classici suggerite da una diversa e più acuta sensibilità, ma creazioni assolutamente autonome e originali, in cui l’evocazione mitica e l’allusione a un’opera greca o latina sono organicamente connesse alla nuova costruzione letteraria, come accade nell’*Ulysses* di James Joyce e in quel vero e proprio gioiello della letteratura mondiale che è *Der Tod in Venedig* di Thomas Mann. Di ascendenza nietzschiana,<sup>14</sup> nella Monaco dove Richard Strauss musicava

---

<sup>11</sup> Vd. C. G. JUNG–K. KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, trad. it. di Angelo Brelich, Einaudi, Torino 1948; cfr. anche di M. UNTERSTEINER, *La fisiologia del mito*, La Nuova Italia, Firenze 1946, poi, Boringhieri, Torino 1991.

<sup>12</sup> Cfr. M. DETIENNE, *Mito/rito*, in *Enciclopedia Einaudi*, cit., vol. IX, s. v., Einaudi, Torino 1980, p. 354.

<sup>13</sup> Vd. l’interpretazione di questo personaggio data da D. LANZA, *Il filologo immaginato*, in «Quaderni di storia», 19, 1984, pp. 3-27. L’invenzione della figura di Zeitblom permette anche a Mann di “vedere” con lo sguardo di questo personaggio, come osserva Bonaventura Tecchi, «il destino di tutta la Germania negli ultimi decenni della sua storia e soprattutto nell’epilogo terrificante della seconda guerra mondiale» (B. TECCHI, *L’arte di Thomas Mann*, ERI, Torino 1964 [1956], p. 36).

<sup>14</sup> Insieme con Arthur Schopenhauer e Richard Wagner, durante la stesura di *Der Tod in Venedig*, Friedrich Nietzsche è un autore particolarmente studiato da Mann, soprattutto per *Die Geburt der Tragödie*. Vd. F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, nella prima edizione del 1872 (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*); *La nascita della tragedia. Ovvero: greicità e pessimismo* (*Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*) nella seconda edizione del 1886. Nonostante sia tra i suoi testi più letti, *La nascita della tragedia* sarà più tardi parzialmente ripudiato da Nietzsche nell’autocritica di *Ecce homo*. «Avrei potuto farla breve e limitarmi al fatto che sono, è vero, un letterato, ma più ancora musicista, e che appunto per questo la mia vita è stata e sarà



le opere mitiche di Hofmannsthal, *l'Elektra* (1911), *l'Ariadne auf Naxos* (1912), la sensibilità per il mito greco – che poi si accentuerà nell'intenso rapporto epistolare con lo studioso ebreo-ungherese di cultura tedesca, Károly Kerényi, collaboratore di Jung –<sup>15</sup> porta Mann, negli anni di grande attenzione per la bellezza e l'omofilia elleniche, in cui Rainer Maria Rilke pubblica i suoi *Requiem* e Stefan George il ciclo lirico per Maximin, ristampando Hölderlin, a concepire e terminare la sua novella più celebre, *Der Tod in Venedig*, transcodificata da Luchino Visconti in uno splendido film, *Morte a Venezia* (1971).<sup>16</sup>

L'ideazione e la composizione, infatti, di *Der Tod in Venedig* occupano un lasso di tempo tra il luglio 1911 e lo stesso mese del 1912, anno in cui uscì anche in volume, dopo essere stata pubblicata per la prima volta sulla «Neue Rundschau»; l'ultima fase di realizzazione di questa novella si interseca con la concezione e l'inizio (tarda primavera-estate 2012) di un nuovo lavoro, *Der Zauberberg* (*La montagna magica*), creando cospicue e significative corrispondenze tra i due testi.<sup>17</sup> Mann, ancora nei mesi estivi del 1913, crede di stare lavorando non a un romanzo, ma a un'altra novella, una sorta di “pendant umoristico” alla *Morte a Venezia*, designato con il termine di *Gegenstück*, inteso come un capovolgimento di un modello preesistente pur conservandone le apparenze: insomma, “una storia grottesca” in chiave comica,

sempre sotto il segno magico di quella ‘stellare trinità’, perché anche loro, tutti e tre, Schopenhauer, Wagner e Nietzsche, erano insieme letterati e musicisti, ma più musicisti che letterati» (T. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, Adelphi, Milano 1997, p. 325). Fondamentale è anche la mediazione teorica di *Sehnsucht und Form* della raccolta saggistica, *Die Seele und die Formen. Essays* (Berlino 1910) di György Lukács: decisiva lettura di Mann, nel 1911, durante la composizione di questa novella o anche romanzo breve. Cfr. anche A. ASOR ROSA, *Il giovane Lukács teorico dell'arte borghese*, in «Contropiano», I, 1968, pp. 59-104.

<sup>15</sup> Cfr. T. MANN-K. KERÉNYI, *Dialogo. Lettere 1934-1955*, Editori Riuniti, Roma 2013.

<sup>16</sup> Nel film di Visconti il protagonista non è però lo scrittore affermato del romanzo di Mann, ma un incompreso musicista: per l'autore tedesco come per il regista italiano il personaggio si ispira a Gustav Mahler, di cui due sinfonie, in particolare l'“adagietto” della Quinta, sono nella colonna sonora del film. Visconti ha comunque tenuto presente il protagonista dell'altra opera di Mann, *Doktor Faustus* (1947), il musicista Adrian Leverkühn, inserendo nel film elementi tratti da altri lavori dello scrittore tedesco. Diverso è anche lo status civile dei due personaggi: lo Aschenbach di Mann è vedovo con una figlia sposata, il musicista di Visconti, anch'egli vedovo, ha perduto la giovane moglie e una figlioletta, evocate in *flash-back*; differente è anche l'occasione del viaggio a Venezia: lo Aschenbach di Visconti si reca nella città lagunare in seguito alla delusione per l'insuccesso di una sua composizione e per riposarsi a causa di un'insufficienza cardiaca. Quanto a Stefan George, che proprio in quegli anni stava pubblicando liriche di Friedrich Hölderlin, tra cui *Deutscher Gesang*, un vero e proprio *Seelengesang*, di cui Mann era entusiasta, vd. anche S. GEORGE, *Hölderlin* (1914-15), in ID., *Giorni e gesta*, traduzione italiana di G. Schiavoni, Arsenale, Venezia 1986; NORBERT VON HELLINGRATH, *Einleitung zur Hölderlin-Ausgabe. Vorrede zu Band IV* (1914), in *Der George-Kreis. Eine Auswahl aus seinen Schriften*, a cura di G. P. Landmann, Klett-Cotta, Stuttgart 1965.

<sup>17</sup> Com'è noto, tra il 1915 e il 1919 Mann non lavorò al romanzo; lo riprese nell'aprile del 1919, per pubblicarlo, novembre 1924, presso l'editore Fischer di Berlino.

in guisa di “dramma satiresco” da far seguire alla vicenda tragica di *Der Tod in Venedig*.<sup>18</sup> E, in effetti, oltre ad alcune analogie microtestuali, almeno due componenti diegetiche attraversano la struttura centrale dei testi: l’importanza della dimensione onirica e l’asse cronologico quasi contemporaneo delle vicende narrate, in quanto, se quella di Gustav von Aschenbach si conclude tragicamente nella tarda primavera del 1911, le avventure di Hans Castorp, protagonista di *Der Zauberberg*, e di Clawdia Chauchat si svolgono dal 1907 al 1914, entrambe avendo come sfondo la grave crisi storica che con la Grande guerra travolgerà l’intero continente.<sup>19</sup>

Non sono solo le citazioni esplicite delle divinità greche, nel *Viertes Kapitel* di *Der Tod in Venedig*, dal dio Elios con le guance ardenti (*der Gott mit den hitzigen Wangen*), collocato in *incipit*, a Semele, l’amante mortale di Zeus folgorata dalla sua presenza, alla dea Eos, l’Aurora, rapitrice di adolescenti e amante del bel cacciatore Orione, a Giacinto, che deve morire perché amato da due numi (*der sterben mußte, weil zwei Götter ihn liebten*), Apollo e Zefiro, e, infine, a Narciso, evocato in *explicit*, che si piega sullo specchio della fonte a baciare le labbra soavi della propria ombra (*der sich über das spiegelnde Wasser neigt [...] die holden Lippen seines Schattens zu*

<sup>18</sup> In questo gioco dei richiami tra le opere, se *Der Zauberberg* è inteso dall’autore come “pendant umoristico”, “storia grottesca” in chiave comica di *Der Tod in Venedig*, anche questa novella o romanzo breve viene definito da Mann una «parodia» (*Considerazioni di un impolitico* cit., p. 122). “Parodia” di quale opera? Il romanzo che Mann senza dubbio conosceva, tradotto in tedesco nel 1903 da una zia di sua moglie, ambientato a Venezia, con protagonista un poeta, con temi, dalla passione amorosa alla produzione artistica, con fusione dei linguaggi, creazione di opere d’arte totali, uso delle sinestemie, è *Il fuoco* di Gabriele d’Annunzio. Rimane una distanza di fondo. Il poeta italiano si cala interamente nel suo personaggio, Stelio Effrena; ma il romanziere tedesco non si riconosce in Gustav Aschenbach, se il suo scopo è la “parodia”: in tal senso, quest’ultimo potrebbe essere il *Gegenstück* del primo. E, tuttavia, sul registro parodico si sofferma, nelle pagine dedicate alla novella della sua monumentale storia della letteratura tedesca, Ladislao Mittner, ravvisando nello stile del racconto una «quasi caricaturale perfezione» e finanche «in alcuni degli ampi e rigidamente architettati periodi [...] una sapienza costruttiva», che volge «in parodia la troppo studiata perfezione dell’arte di Aschenbach – e di Mann stesso», anche perché alcune opere attribuite al protagonista «sono opere scritte (o almeno progettate) da Mann medesimo» (L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo allo sperimentalismo (1820-1970)* Tomo secondo *Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Einaudi, Torino 1971, pp. 1073-1076: 1073-1074).

<sup>19</sup> Su queste convergenze, ma anche divergenze, cfr. la puntuale analisi di Elisabeth Galvan, che segnala l’incantesimo erotico di Aschenbach e Castorp, rispettivamente, per l’Apollo-Tadzio e la Venerere-Claudia; il ricorrente campo semantico, anche a livello lemmatico, come “ebrezza” (*Rausch*), “smarrito” (*Verirrter*), “ammaliato” (*Berückter*); e, al contrario, il giovanissimo “psicagogo” Tadzio, trasformato in *Gegenstück* del fanciullo del sogno, che guida Castorp verso il segreto dell’eros-vita come unica forza opposta alla morte, a cui invece cede Aschenbach, dopo l’onirico baccanale dionisiaco (cfr. E. GALVAN, *Introduzione a La morte a Venezia*, in T. MANN, *La montagna magica*, a cura e con Introduzione di Luca Crescenzi, con *La morte a Venezia*, traduzione di Emilio Castellani riveduta da Renata Colorni, Mondadori, Milano 2011, pp. 1373-1394; vd. anche EAD., *Immagine suono parola. L’opera d’arte totale di Aschenbach*, in T. MANN, *La morte a Venezia*, a cura di Ead., Marsilio, Venezia 2009, pp. 9-36).



*küssen*).<sup>20</sup> E neppure è la trasfigurazione numinosa, dell'adolescente Tadzio, che il maturo Gustav von Aschenbach, fin dalla sua apparizione al Grand Hôtel des Bains de Venice Lido, vede come un ragazzo di una bellezza perfetta (*Knabe vollkommen schön*), tanto da ricordare le sculture greche (*griechische Bildwerke*) e, per la purissima perfezione della forma (*reinsten Vollendung der Form*), una divina opera d'arte (*göttliche Bildwerk*), esaltate soprattutto dal suo frequente "fantasticare assorto" (poeticamente espresso da Mann con *träumte ins Blaue*: sognava nell'azzurro):<sup>21</sup> di qui, prima, l'ammirazione per il piccolo Feace (*kleiner Phäake*) – con la citazione di un verso dell'*Odissea* nella traduzione di Johann Heinrich Voss –,<sup>22</sup> per la sua bellezza veramente divina (*gottähnliche Schönheit*), illuminata da una testa di Eros (*das Haupt des Eros*), tale da suscitare mitiche fantasie (*mythische Vorstellungen*) sulle origini della forma e la nascita degli dei (*Ursprung der Form und von der Geburt der Götter*), quando il bell'adolescente usciva dalle onde spumeggianti del mare; poi, la passione (*die Passion*, termine sacrificale, usato da Mann al posto di *Leidenschaft*), insinuatasi nei meandri labirintici del *Selbst* e speculare ai canali torbidi (*Trüben*), all'atmosfera corrotta (*fauliger Luft*) di una Venezia lusingatrice e ambigua,<sup>23</sup> fino al

<sup>20</sup> Tutte le citazioni dal romanzo di Mann non rinviano a un'edizione precisa, per dare la possibilità di riscontrarle su una delle ristampe occasionalmente disponibili, tra cui: Mondadori, Milano 1983 (con Introduzione di Enrico De Angelis e traduzione di Emilio Castellani); Rizzoli, Milano 1987 (con una Nota introduttiva di Cesare Cases e traduzione di Bruno Maffi); Einaudi, Torino 2024 (con Introduzione di Marino Freschi e traduzione di Anita Rho).

Per l'edizione in lingua originale con le *Arbeitsnotizen* dell'autore al racconto, cfr. H. DETERING *et al.* (hrsg.), *Thomas Mann, Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe* (GKFA 2.1), in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH, Zürich-Frankfurt am Main 2004; per il commento vd. T.-J. REED, *Thomas Mann, Frühe Erzählungen 1893-1912, Kommentar* Unter Mitarbeit von M. Herwig, in GKFA II.2, Zürich-Frankfurt am Main 2004; vd. anche *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, 1960-1974* (GW), Frankfurt am Main 1990. Cfr. anche l'orientamento della critica letteraria italiana attraverso alcuni testi: A. ASOR ROSA, *Thomas Mann o dell'ambiguità borghese*, De Donato, Bari 1971; F. JESI, *Thomas Mann*, La Nuova Italia, Firenze 1972; E. DE ANGELIS, *Arte e ideologia grande borghese*, Einaudi, Torino 1975; M. FRESCHI, *Thomas Mann*, il Mulino, Bologna 2005.

<sup>21</sup> Tadzio era probabilmente il barone polacco Wladyslaw Moes, che trascorre alcuni giorni nel Grand Hôtel des Bains: Tadzio, Tadzius, è diminutivo di Tadeusz.

<sup>22</sup> Il verso (249), tratto dal libro VIII del poema omerico, è pronunciato da Alcino, re dei Feaci, abitanti felici dell'isola di Scheria, forse l'odierna Corcira (Corfù). La traduzione di Johann Heinrich Voss (1751-1826) in lingua tedesca è del 1782. Lo stesso Mann annota nelle *Arbeitsnotizen* la pagina utilizzata.

<sup>23</sup> L'altro aspetto negativo di Venezia è rappresentato dall'attività truffaldina di gondolieri e mercanti e, in seguito, anche dalle autorità, che per ragioni economiche legate al turismo tengono nascoste agli stranieri la diffusione del colera. Nell'avvicinarsi alla bella città lagunare, che l'aveva accolto sempre in pieno splendore, nonostante cielo e mare fossero al momento del suo arrivo foschi e plumbei e cadesse una pioggerella nebbiosa, Aschenbach non poté fare a meno di pensare al poeta malinconico-entusiasta, che in un tempo lontano aveva visto sorgere da quelle acque le cupole e i campanili del suo sogno (*Er gedachte des schwermütig-enthusiastischen Dichters, dem vormals die Kuppeln und Glockentürme seines Traumes aus diesen Fluten gestiegen waren*). Il poeta è August Graf von Platen-Hallermünde (1796-1835), a cui spesso, per il suo platonismo, indirettamente si allude nel racconto. Mann gli ha dedicato un saggio (1930), poi pubblicato in *Nobiltà dello spirito. Saggi critici*, cfr. T. MANN,

riconoscimento pronunciato dal solitario (*der Einsame*) Aschenbach per Tadzio il bello (*der Schöne*): »*Ich liebe dich!*« («Ti amo!»), la formula del desiderio, in quel caso omofilo, inammissibile, infame, ridicola e tuttavia santa (*absurd, verworfen, lächerlich und heilig doch*).

La vera sensibilità mitologica di Mann non è, dunque, incline solo a esplicite citazioni e a trasfigurazioni numinose, in quanto la sua rivitalizzazione degli archetipi e dei miti in senso moderno brilla di autonoma e autentica luce, lì dove lo scrittore riesce a trasformarli e a rifunzionalizzarli in maniera nuova e originale in figure create dalla sua immaginazione. Sono questi i casi esemplari, per il loro alto e geniale valore artistico, di miti classici rivissuti nella modernità letteraria, tali da assurgere a dimensione paradigmatica.<sup>24</sup> All'inizio del romanzo, Aschenbach nota nel portico del cimitero di Monaco uno strano uomo di pelo rosso (*der Mann zum rothaarigen Typ*), con un largo cappello, un bastone, come un forestiero venuto da lontano: un personaggio inquietante, anche nell'aspetto fisico con i suoi occhi incolori orlati di rosso (*rotbewimperten Augen*), i denti lunghi e sporgenti, improvvisamente apparso e subito inavvertitamente scomparso, che rinvia a una figura mitica, a Ermes con *petasos* e caduceo, e, agendo sulle fantasticherie esotiche del protagonista, lo invita e lo spinge al fatale viaggio verso *der Tod in Venedig*.<sup>25</sup> Queste apparizioni premoni-

*Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1953 e 1973, X, pp. 363-380, affrontando lo scabroso problema della sua omosessualità, argomento letto anche come un moralistico esorcismo dell'omofilia repressa dello stesso Mann, evidente soprattutto nei suoi *Tagebücher*, pubblicati a Frankfurt am Main nel 1977-1982 e 1986-1995. Platen diviene punto di riferimento di un tentativo di includere anche una personalità esemplare come Winckelmann, in un processo di ellenizzazione mitizzante del lido di Venezia.

<sup>24</sup> Oltre a *Die Geburt der Tragödie* di Friedrich Nietzsche, l'altro testo, tenuto presente da Mann, è un importante saggio di storia delle religioni, pubblicato in due volumi tra il 1890 e il 1894: E. ROHDE, *Psyche, Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen (Psiche, culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci)*; a cui vanno aggiunti: *Lehrbuch der griechischen und römischen Mythologie* di Friederich Nösselt e la *Griechische Kulturgeschichte* di Jacob Burckhardt, tenuto conto che la conoscenza del mondo antico e soprattutto delle fonti greche in Mann non appare sempre di prima mano. Questa "nuova classicità", invocata da Mann in *L'arte di Richard Wagner*, auspicava integrazioni del mito nella letteratura moderna, andando oltre il naturalismo e lo psicologismo neoromantico, in funzione di un rigore estetico e formale di tipo tradizionale, facendo eco a una moderna corrente culturale di inizio Novecento, particolarmente influenzata dalle idee di Samuel Lublinski, autore di alcuni saggi significativi, *Bilancio del Moderno* (Berlino 1904), *L'esito del Moderno* (Dresda 1909). A proposito della tecnica di "montaggio" di Mann e dei suoi debiti culturali nei confronti Lublinski, cfr. L. BOSCO, "Una nuova classicità?" «La Morte a Venezia» e il problema del rapporto con la tradizione classica, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia» XLIII, 2000, pp. 359-428: 421-428.

<sup>25</sup> Questo personaggio non compare nel film di Visconti: l'assenza dell'epifania mitica sottolinea, per contrasto, l'importanza che essa assume nel romanzo di Mann, perché agisce come la vera spinta dinamica al viaggio poi intrapreso da Aschenbach. Su libretto di Myfanwy Piper, moglie del suo scenografo di fiducia, Benjamin Britten ha musicato una sua *Death in Venice* (1973), che è anche l'ultima opera da lui composta. Forse una delle intuizioni più geniali del compositore inglese, ma allo stesso tempo profondamente in sintonia con l'idea centrale di Mann, che aveva escluso qualsiasi forma di

trici – strane figure spettrali (*schattenhaft sonderbare Gestalten*) –, come un insistente *Leitmotiv*, si ripeteranno e si manifesteranno in altri personaggi minori, ma carichi di sensi e allusioni: il bigliettaio, un uomo dalla barbetta caprina (*ein ziegenbärtiger Mann*), incontrato sul vecchio e tetro vapore per Venezia; il viaggiatore dalla cravatta rossa, un anziano omosessuale agghindato come un ripugnante dame-rino (*gräßliche Stutzer*); il gondoliere abusivo dal naso schiacciato e di aspetto brutale, strano e inquietante (*unheimlich*), come un carontico traghettatore verso l’Ade (*ins Haus des Aides*); il volgare e istrionico chitarrista, un individuo sospetto (*die verdächtige Figur*), con il suo riso sfrenato e di scherno; e, infine, Tazio stesso, mentre Aschenbach è già in agonia sulla spiaggia del Lido veneziano, dinnanzi alla nebulosa e indistinta immensità di mare e cielo, come un angelo della morte, un Ermes psicopompo, un pallido e soave psicagogo (*der bleiche und liebliche Psychagog*), che sembra indicargli l’orizzonte lontano (*hinausdeute*) per precederlo al momento della transizione. Sono, queste, figure mercuriali, proiezioni inferie e dionisiache, che, come messaggeri inquietanti di eventi tragici, si insinuano nel quotidiano scorrere dell’esistenza: Mann è riuscito mirabilmente a farne delle vere e proprie epifanie del mito.<sup>26</sup>

I personaggi, che incarnano le trasfigurazione mitiche, si inseriscono perfettamente in una Venezia decaduta regina dei mari (*gesunkenen Königin das Seine*), con le sue gondole nere simili a bare, l’odore putrido della laguna (*fauligen Geruch der Lagune*), il tetro labirinto dei canali (*das trübe Labyrinth der Kanäle*), le squallide facciate di palazzi in rovina (*trauernden Palastfassaden*), una Venezia anch’essa infernale, apocalittica, su cui si abbatte il colera asiatico (*indische Cholera*) con i suoi terribili vibrioni penetrati ormai nei cibi, nelle marce fragole rosse avidamente mangiate da Aschenbach. Ed egli, l’ammirato scrittore, letto e studiato nelle scuole, ne diviene lo specchio con la sua irresistibile passione omofila, oscuramente partecipe del tristo segreto della città – perché alla passione, come al delitto, non si addice

dialogo fra Tazio e la sua famiglia, è quella di utilizzare al loro posto dei ballerini per rappresentarne in forma musicale e visiva l’incomunicabilità (Vd. B. BRITTEN, *Libretto dell’opera*, prima dell’Opera, Teatro La Fenice, Venezia 2008; ID., *Morte a Venezia – DVD*, Orchestra Teatro La Fenice, coro del teatro La Fenice, DYNAMIC, Genova 2010).

<sup>26</sup> Queste figure di “stranieri”, il vecchio omosessuale incontrato sull’imbarcazione per Venezia, il chitarrista dall’insulsa e ritmica risata (ma, nella sua volgarità, inquietante e dissacrante, quasi una sfida alla società bene, ospite dell’Hotel) e, in seguito, il ruffianesco parrucchiere, tutte presenti nel film di Visconti, «rappresentano una ripetizione e/o una variazione di uno stesso personaggio. La somiglianza rimanda alla loro comune funzione narrativa che è quella di sospingere l’eroe in avanti, nel suo cammino verso il sud e verso una sempre più profonda degradazione [...] Esse appaiono inscritte nel sema dell’ambiguità che le legittima, sul piano referenziale, come ambigui personaggi che popolano un mondo sempre più fuori di posto» (S. SANNA GALLIZIOLI, *Le coordinate del tempo e dello spazio in «Der Tod in Venedig»*, Edes, Cagliari 1977, p. 58).

l'ordine stabilito e il benessere normale –, inebriato di questa sua complicità e connivenza (*seiner Mitwisserschaft, seiner Mitschuld*), fino al terribile e orgiastico sogno, teatro delle sue lascive e perverse pulsioni, omologhe alle acque putride e corrotte dei canali, metaforicamente evocanti le piaghe della malattia serpeggiante, bacchica conclusione dei suoi desideri inconsci di lussuria e di perdizione, in attesa di colui che stava per giungere, il *Dämon*, il dionisiaco “dio straniero” (*der fremde Gott*).<sup>27</sup>

### III. *Schönheit Abgrund Rausch: l'idea iperurania della Bellezza e l'abisso onirico dell'Ebbrezza*

Il recupero del mito è solo un aspetto, comunque fondamentale, di *Der Tod in Venedig*, perché l'altra operazione originale di Mann è anche la ripresa della riflessione platonica sulla Bellezza, intrinsecamente connessa alla trama diegetica, nel senso che proprio il culto artistico per il Bello è all'origine dell'impulso omoerotico del protagonista. Ancora una volta, il riferimento a opere dell'antichità classica, in particolare, di Platone, Plutarco e Senofonte, non è in Mann mera citazione, giustapposta come ornamento “colto” alla narrazione, ma assume una dimensione funzionale, decisiva per lo sviluppo dell'azione: anche questo è un caso esemplare di come la modernità letteraria deve recuperare e fare rivivere i classici del mondo antico. Già Umberto Eco, infatti, discorrendo, del rapporto intersemiotico tra il romanzo dello scrittore tedesco e il film del regista italiano, osservava che, diversamente dal musicista di Visconti, lo Aschenbach di Mann, in quanto intellettuale austero e fedele a un'idea neoclassica della bellezza platonicamente disincarnata, appena vede Tadzio, «lo ammira come una statua greca del periodo aureo»; pertanto, all'inizio, «non riesce a disgiungere l'ammirazione che prova per Tadzio da quella che prova verso una purissima opera d'arte», si ché la sua tragedia è quando si accorge di desiderarlo «carnalmente», quando «scopre di colpo che il suo senso iperuranio della bellezza sta diventando lussuria terrestre», quando egli, scrittore conservatore e borghese, avverte «la sconfitta di Apollo a opera di Dioniso», la sua lenta e «drammaticamente inaccettabile» trasformazione, la crisi del suo «intero universo spirituale», il cambiamento di segno del suo «suo algido culto della bellezza»: egli non può sopportare

---

<sup>27</sup> Nel film di Visconti manca il sogno orgiastico di Aschenbach, ma è ben descritta la Venezia segreta e in penombra, una città da incubo, labirintica e malata, con stradine e campielli deserti, il fumo maledorante, che avvolge Tadzio e il suo inseguitore in preda a un indecente delirio erotico, in un perdersi, ritrovarsi e di nuovo perdersi, metafora dell'ambigua complicità dell'amato e dell'amante.

– conclude Eco – «la rivelazione che i suoi ideali estetici fossero il semplice travestimento di un furore carnale latente, a cui ora si accorge di non potere resistere».<sup>28</sup>

Oltre che ai Feaci, attraverso Omero, un altro riferimento, attraverso il Senofonte dei *Memorabili di Socrate*, è a Critobulo, figlio di Critone, che aveva baciato il figlio di Alcibiade, giovane di straordinaria bellezza; a lui Socrate consiglia di compiere il viaggio di almeno un anno per guarire da quel contagio d'amore, paragonato al morso di una tarantola. Questa citazione è riferita da Aschenbach al giovane Jascha, per lo più chiamato con il vocativo «Yaschu», quando bacia il suo bellissimo compagno Tadzio. Infatti, Aschenbach, minacciandolo col dito, «A te, Critobulo», pensò sorridendo, «consiglio di viaggiare per un anno! Perché tanto ti occorre per guarire, non meno!» (*Aschenbach war versucht, ihm mit dem Finger zu drohen. »Dir aber rat'ich, Kritobulos«, dachte er lächelnd, »geh ein Jahr auf Reisen! Denn soviel brauchst du mindestens Zeit zur Genesung«*); l'espressione è tradotta quasi alla lettera dal testo greco: «ἀλλὰ συμβουλεύω σοι, ὦ Ξενοφῶν, ὁπόταν ἴδῃς τινὰ καλόν, φεύγειν προτροπάδην. Σοὶ δ', ὦ Κριτόβουλε, συμβουλεύω ἀπενιαυτίσαι· μόλις γὰρ ἂν ἴσως ἐν τοσοῦτῳ χρόνῳ [τὸ δῆγμα] ὑγιῆς γένοιο».<sup>29</sup> Già nel rapporto Tadzio (figlio di Alcibiade) -Jascha (Critobulo), stabilito dal protagonista, la scrittura di Mann comincia a mutuare l'esemplarità del personaggio "classico" dall'antico modello ellenico.

Secondo la modalità stilistica wagneriana del *Leitmotiv*, agevolata dal superamento dello spazio e del tempo proprio del mito e sollecitata dalla stesura, durante il soggiorno veneziano, del saggio, *L'arte di Richard Wagner*, in cui il rapporto di at-

<sup>28</sup> U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003 e 2007, pp. 337-340 (*passim*). Diversamente dal romanzo di Mann, nel film di Visconti, infatti, il culto neoclassico per la bellezza in senso platonico sembra attenuato; lo stesso musicista protagonista (un bravissimo Dirk Bogarde) appare, fin dall'inizio, più fragile e malato, rispetto all'Aschenbach manniano, e da subito attratto dalla presenza fisica del giovanissimo polacco; Tadzio, inoltre, ricambia con maggiore frequenza gli sguardi insistenti del maturo ammiratore, fino a esibirsi con ambiguo narcisismo nella gimcana danzante intorno alle aste della copertura di tela sulla spiaggia, proprio dinanzi a lui; così pure, durante i tortuosi percorsi veneziani, rimane volutamente indietro, rispetto al gruppo delle sorelle e dell'istitutrice, come per meglio esporsi agli occhi cupidi dell'uomo che lo insegue senza tregua e realizzare una silenziosa, ma significativa intesa. Non è da escludere che questa diversa rappresentazione del rapporto Aschenbach-Tadzio vada letta in chiave autobiografica, tenuto conto della dichiarata omosessualità del grande regista. L'attrazione per Tadzio – osserva ancora Eco – è, nell'Aschenbach di Visconti, «immediata» e ogni sguardo che l'efebo gli rivolge è, «come minimo, carico di ambiguità»; inoltre, nel film, il protagonista pare soffrire non perché il suo universo spirituale e la sua concezione ellenizzante entrano in crisi, ma «perché si sente vergognosamente in colpa verso la famiglia», in particolare, la moglie e la figlioletta defunte, i cui ritratti porta con sé e, almeno all'inizio, bacia, ripetutamente nella stanza d'albergo, richiamando spesso (in *flash-back*) immagini e gesti di un non lontano e comune tempo felice.

<sup>29</sup> XENOPHON, *Memorabilia-ΑΠΟΜΝΗΜΟΝΕΥΜΑΤΩΝ*, I III 13-14.



trazione-repulsione nei confronti del musicista era mediato dalla critica di Nietzsche, che ne faceva l'espressione stessa della *Décadence*, Mann organizza, anche attraverso «il metodo del montaggio», una tessitura narrativa con incastri di elementi lessicali e semantici ricorrenti.<sup>30</sup> Da una visione-immaginazione di una terra esotica, prima di acconsentire al viaggio (vide, vide un paesaggio ... vide tra esuberanti viluppi di felci...vide alberi bizzarramente deformi: *er sah, sah eine Landschaft... sah aus geilem Farrengewucher... sah wunderbar ungestalte Bäume ihre Wurzeln*), Aschenbach, secondo un'iterazione dell'atto del guardare (*sehen*), che si ripete quando nella realtà vede Tadzio, trascorre a una modalità in cui la visione, sempre soggettiva, ricrea fantasticamente, “forma”, in base ai propri canoni artistici, l'oggetto stesso dello sguardo, come la scultura apollinea di un giovane dio, che sembra avere vita solo in quel momento: spesso, quasi di continuo Aschenbach vedeva il giovane Tadzio.... lo vedeva, lo incontrava dappertutto...lo vedeva venire da sinistra (*viel, fast beständig sah Aschenbach den Knaben Tadzio...er sah, er traf ihn überall...er sah ihn kommen von links*). Un procedimento inconsapevole, questo, di trasformare la vita in una pura forma artistica, destinato allo scacco.

Il vero controcanto di Tadzio è, tuttavia, Fedro, dall'omonimo dialogo di Platone, con qualche accenno al *Simposio* e con frequenti richiami anche all'*Erotikos* di Plutarco, da cui è tratta l'acuta comparazione con Amore, l'Eros celeste (ὁ οὐράνιος Ἔρως), che si comporta come i maestri di geometria quando mostrano ai fanciulli di poco talento le immagini tangibili delle pure forme (*greifbare Bilder der reinen Formen*): così anche il dio, per renderci visibile l'astratto, ricorre volentieri alla forma e al colore della giovinezza umana che egli, per farne uno strumento del ricordo, riveste di tutto lo splendore della bellezza, e a tal vista noi ardiamo di dolore e di speranza (*So auch bediente der Gott sich, um uns das Geistige sichtbar zu machen, gern der Gestalt und Farbe menschlicher Jugend, die er zum Werkzeug der Erinnerung mit*

---

<sup>30</sup> Cfr. T. W. ADORNO, T. MANN, *Il metodo del montaggio. Lettere 1943-1955*, trad. C. Mainoldi, Archinto, Milano 2003. Vd. anche T. MANN, *Romanzo di un romanzo*, traduzione e cura di E. Pocar, il Saggiatore, Milano 1972, pp. 61-238. Nella lunga parte centrale di questo testo, che è il racconto della “genesì” del suo *Doctor Faustus*, l'autore ritiene la «tecnica del montaggio», consistente «nel montare dati di fatto, storici, personali e persino letterari», una «parte integrante della concezione, dell'“idea” del libro, in cui «persone viventi» vengono «citare a nome tra i personaggi del romanzo, dai quali quelle non si distinguono più per realtà o irrealtà». Mann adduce, come esempi, Nietzsche, «il cui nome non appare deliberatamente nel libro», nonostante siano «riportati alla lettera l'esperienza nel bordello di Colonia e i sintomi della sua malattia, le citazioni del diavolo dall'*Ecce Homo*»; sua controfigura diventa il musicista Adrian Leverkühn, il protagonista, indicato anche come creatore dello stile dodecafonico che è, invece, Arnold Schönberg, il quale pretese una Nota a fine libro per rivendicarne il diritto di proprietà artistica. Mann, tuttavia, precisa che questo “metodo” «ha un che di specificamente musicale nonostante il suo lato meccanico», essendo «realtà che si trasforma in finzione, la quale assorbe il reale mescolando le zone e ottenendo un particolare fascino sognante» (ivi, pp. 84-87, *passim*).



*allem Abglanz der Schönheit schmückte und bei deren Anblick wir dann wohl in Schmerz und Hoffnung entbrannten*). Il punto di partenza è la fonte plutarcea: «Ὡς δὲ γεωμέτραι παισὶν οὐπω δυναμένοις ἐφ' ἑαυτῶν τὰ νοητὰ μνηθῆναι τῆς ἀσωμάτου καὶ ἀπαθοῦς οὐσίας εἶδη πλάττοντες ἀπτὰ καὶ ὄρατὰ μιμήματα σφαιρῶν καὶ κύβων καὶ δωδεκαέδρων προτείνουσιν, οὕτως ἡμῖν ὁ οὐράνιος Ἔρως ἔσοπτρα καλῶν καλά, θνητὰ μέντοι θεῶν (καὶ ἀπαθῶν) παθητὰ καὶ νοητῶν αἰσθητὰ μηχανώμενος ἔν τε σχήμασι καὶ χρώμασι καὶ εἶδεσι νέων ὄρα στίλβοντα δείκνυσι καὶ κινεῖ τὴν μνήμην ἀτρέμα διὰ τούτων ἀναφλεγομένην τὸ πρῶτον».<sup>31</sup>

Allo stesso modo, l'immagine del dio Eros, che spezza il coraggio dell'amante alla vista dell'oggetto amato, umiliandone fino a terra la superbia (*das ist wahrlich der Gott, der beim Anblick des Liebenswürdigen so unseren Mut bricht und unsern stolzen Sinn so gänzlich zu Boden drückt*), è liberamente ripresa da Plutarco (ἄμα τῶ τὸν καλὸν ἰδεῖν [...] τὸ θράσος ἐκκέκλασται καὶ κατακέκοπται οἱ τὸ τῆς ψυχῆς γαῦρον),<sup>32</sup> che, più avanti, ispira il gesto di Aschenbach, quando, spinto dalla smania (*denn ihn trieb die Manie*) di seguire Tadzio, in preda a totale follia (*völliger Trunkenheit*), appoggia la fronte sulla sua porta, non riuscendo per molto tempo a staccarsene, con il rischio di essere sorpreso in un atto così insensato (*in einer so wahn-sinnigen Lage*): se, infatti, il delirio erotico si è veramente impossessato di un uomo e lo brucia, non vi è nulla che gli ridoni la pace («Τὴν δ' ἐρωτικὴν μανίαν τοῦ ἀνθρώπου καθαψαμένην ἀληθῶς καὶ διακαύσασαν οὐ μοῦσά τις, οὐκ ἐπῶδῆ θελεκτήριος, οὐ τόπου μεταβολὴ καθίστησιν»);<sup>33</sup> e, dunque, quando, è deviato verso il desiderio dei corpi perfetti degli adolescenti, il culto per il Bello si corrompe.

A parte un breve riferimento al *Simposio*: l'amante è più divino dell'amato, perché Dio è nel primo ma non nell'altro (*der Liebende göttlicher sei als der Geliebte, weil in jenem der Gott sei, nicht aber im andern*: θεϊότερον γὰρ ἐραστής παιδικῶν ἔνθεος γὰρ ἔστι),<sup>34</sup> la scena centrale è occupata dal *Fedro*, dalla suggestiva atmosfera, che fa da sfondo al celeberrimo dialogo platonico, evocata da Mann, prima, nei particolari ambientali (il vecchio platano poco lungi dalle mura di Atene: *die alte Platane unfern den Mauern Athens*, il ruscello limpido che scorreva ai piedi dell'albero

<sup>31</sup> Πλουτάρχου τοῦ Χαιρωνέως, *Ἠθικά, Ἐρωτικός (Amatorius)*, 765 B («Come i maestri di geometria plasmano immagini tangibili e modelli visibili di sfere, cubi e dodecaedri, e li sottopongono ai ragazzi che non sono ancora in grado di comprendere da soli le forme intelligibili della realtà incorporea e sovrasensibile, così l'Eros celeste costruisce per noi belle immagini speculari di belle realtà, immagini mortali, cangianti e sensibili di realtà intelligibili, immagini che risplendono in forme, colori e sembianze di giovani in fiore, che il dio mostra agli uomini stimolandone delicatamente la memoria, che d'un tratto si riaccende»).

<sup>32</sup> Ivi, 762 E-F («non appena scorge il suo bello [...] il coraggio va in pezzi, la fierezza d'animo crolla»).

<sup>33</sup> Ivi, 759 B («La follia amorosa, invece, quando realmente assale e infiamma un uomo, non la placano né un canto né un magico incantesimo né un mutamento di luogo»).

<sup>34</sup> PLATO, *Symposium*, 180. Cfr. A. RUCHAT, *Platonismo e Platone nella «Morte a Venezia» di Thomas Mann*, in *Thomas Mann. Come lavorava, come lo abbiamo letto*, Ibis, Pavia 2000.

dai larghi rami: *ganz klar fiel der Bach zu Füßen des breitgeästeten Baums*, il recesso ombroso, adorno di tavolette votive offerte alle Ninfe e al nume del fiume Acheloo dalle acque limpidissime, il prato dal dolce declivio, i due interlocutori, Socrate e Fedro, l'uno quasi vecchio e l'altro giovane, l'uno brutto e l'altro bello, il saggio presso l'amabile: *ein Ältlicher und ein Junger, ein Häßlicher und ein Schöner, der Weise beim Liebenswürdigen*), poi nelle articolazioni concettuali del discorso filosofico sul Bello: il sacro sgomento (*der heiligen Angst*) dell'uomo di nobili sensi quando gli appare un corpo perfetto, un volto divino (*ein gottgleiches Antlitz*), tanto da venerare chi possiede la bellezza (*die Schönheit hat*), perché la Bellezza è l'unica tra le Idee dell'Iperuranio ad avere avuto in dono si essere amabile e visibile al tempo stesso (*liebenswertig und sichtbar zugleich*) e, pertanto, è la sola forma dell'immateriale percepibile e sostenibile dai sensi, come non potrebbe essere possibile della Virtù, della Verità, della Ragione, della Giustizia, la cui intera visione potrebbe folgorare gli esseri umani.<sup>35</sup>

Aschenbach ripercorre, dunque, mentalmente le argomentazioni platoniche sul Bello, seguendo quasi alla lettera i passi famosi del dialogo: ritornano la passeggiata del giovane allievo fuori le mura della città (*περίπατον ἔξω τείχους*), l'altissimo platano (*τὴν ὑψηλοτάτην πλάτανον*), l'acqua freschissima (*μάλα ψυχροῦ ὕδατος*) che vi scorre sotto, ma soprattutto viene ripresa la definizione della Bellezza nel momento in cui Socrate, discorrendone ampiamente con Fedro, la condensa in una formula esaustiva e definitiva: «*κάλλος μόνον ταύτην ἔσχε μοῖραν, ὥστ' ἐκφανέστατον εἶναι καὶ ἐρασμιώτατον [liebenswertig und sichtbar zugleich]*» (soltanto alla Bellezza è toccato in sorte di essere la più visibile e la più amabile); quindi, chi vede un volto dalle sembianze divine (*θεοειδὲς πρόσωπον [ein gottgleiches Antlitz]*) è preso

---

<sup>35</sup> Naturalmente questi riferimenti alle opere classiche (Senofonte, Plutarco) e ai dialoghi platonici (*Simposio, Fedro*), essenziali nelle riflessioni dell'Aschenbach di Mann, come poli dialettici di segno positivo, in contrasto con la catabasi progressiva verso la dissoluzione spirituale e la morte, ma anche, paradossalmente, funzionanti come spinte al desiderio per Tadzio, sono assunti nel film di Visconti, che ha alla base una diversa impostazione del rapporto omoerotico. E, dunque, l'opera cinematografica, nella sua autonomia e nel suo indiscutibile alto valore artistico, apparentemente segue la trama del romanzo, ma nella realtà ne diverge e se ne discosta: per Visconti, l'incontro di Aschenbach con Tadzio è esclusivamente una tragica e impossibile storia d'amore, aspetto, questo, che è comunque presente, se pure in maniera non totalizzante, anche nel romanzo. Diversa, quindi, è anche la rappresentazione della morte del protagonista: nel romanzo di Mann se ne dà la notizia giornalistica al mondo; nel film, Visconti segue l'agonia di Aschenbach con implacabili primissimi piani, che rivelano il lento disfarsi del trucco (i capelli e le sopracciglia dipinti di nero, il colore roseo del volto) sulla sofferenza fisica del corpo prostrato, e, in fine, appena si accascia sulla sdraio, con campi lunghi della spiaggia deserta, su cui si muovono i primi soccorritori, mentre Tadzio addita l'orizzonte lontano, dove il nebuloso confondersi di mare e cielo diventa metafora dell'Assoluto e del Nulla Eterno.

dapprima dai brividi, poi venera come un dio (ὥς θεὸν σέβεται) colui che lo possiede.<sup>36</sup> È proprio in questo snodo del racconto che il protagonista, rivivendo il fascino della somma creazione platonica sull'idea di Bellezza, ne conferma il valore assoluto, ma, nello stesso tempo, inconsciamente lo devia e lo desublima, attratto dal corpo efebico di Tadzio, ormai incapace di trascendere, secondo l'insegnamento socratico, il sensibile per attingere l'intelligibile. Mann riesce a rifunzionalizzare la concezione platonica della Bellezza, consegnata a uno dei testi per eccellenza "classico" della cultura ellenica, trasformandola in un segmento diegeticamente dinamico, un asse centrale intorno al quale ruota una delle opere più rappresentative della modernità letteraria.

La prova decisiva dell'originale rivitalizzazione del classico antico nell'immaginario moderno si epifanizza quando Aschenbach, ormai consapevole della sua possessione erotica e della sua disfatta, con la mente intorpidita costruisce un monologo inquietante, regolato dalla strana logica del sogno (*seltsamer Traumlogik*), ispirato anche, nel quinto capitolo, a guisa di ultimo atto di un'opera tragica, alle *Baccanti* di Euripide, dove capovolge e ribalta le idee platoniche sul Bello, immaginando di rivolgersi a Fedro, ma alludendo a Tadzio, non dunque come un Socrate dialogante, aporetico e maieutico, ma come l'invasato teorico di una moderna arte decadente.<sup>37</sup> Socrate diventa, pertanto, la maschera, la forma del desiderio, anzi della *Sehnsucht* di Aschenbach per Tadzio; ma proprio questa identificazione dell'artista con il filosofo ne rivela contestualmente la distanza temporale e spirituale, essendo la poesia,

<sup>36</sup> PLATO, *Phaedrus*, 250 D; 251 A. Per Platone il mito, nonostante la polemica antiomerica, conserva la sua autorevolezza. Gli stessi miti platonici si richiamano a fonti orali, collocate in tempi remotissimi e in spazi inaccessibili, e assumono la loro autorità non dalle strutture dialettiche del discorso, ma da una tradizione consolidata. Se si escludono Pindaro e gli storici, Platone è il primo pensatore ad avere affrontato lo statuto e le funzioni del mito; μῦθος è termine largamente usato nelle sue opere, insieme con i suoi derivati, a partire da *mythologia*, che è sostantivo di conio platonico (cfr. G. Droz, *I miti platonici* [1992], Dedalo, Bari 1994; P. Murray, *What Is a Mythos for Plato?*, in *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, ed. R. Buxton, Oxford University Press, Oxford 1999, pp. 251-62).

<sup>37</sup> Il comportamento da "invasato" di Aschenbach è stato, infatti, ritenuto analogo alla "cecità" di Penteo nelle *Baccanti* di Euripide, l'uno e l'altro colpevoli di *hybris* (vd. E. L. MARSON, *The Ascetic Artist: Prefigurations in Thomas Mann's «Der Tod in Venedig»*, Peter Lang International Academic Publishers, Bern-Fankfurt am Main-Las Vegas 1979, pp. 26-82). Entrambi colpevoli di *hybris*, ma diversa la loro morte: non violenta e punitiva, quella di Aschenbach avviene come «un evento totalmente privato: la morte di un borghese di fronte al suo io, al suo corpo, al ruolo che gli ha dato la società, mentre quella di Penteo è un evento collettivo» (M. FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, il Mulino, Bologna 2006, p. 202; cfr. anche ID., *La contaminazione dell'artista apollineo. «Morte a Venezia» e le «Baccanti»*, «AION», Sezione germanica, n.s. XVII/1-2, 2007, pp. 13-37; A. M. BELARDINELLI, *Dioniso e il dionisismo: le «Baccanti» di Euripide e «La Morte a Venezia» di Thomas Mann (Dionysus ex machina III)*, Palumbo, Palermo 2012, pp. 202-225: «Le *Baccanti* sono dunque, al pari di numerosi altri drammi euripidei, una tragedia 'moderna' che può essere stata sentita da Thomas Mann vicina a quelle istanze intellettuali e poetiche del suo tempo», ivi, p. 222).

in quanto ombra del reale, a sua volta mimesi del mondo delle idee, non in grado di attingere la verità sovrasensibile e pertanto esclusa dal governo della Repubblica platonica, affidato solo a chi professava filosofia.

Il lungo monologo di Aschenbach, in una delle parti finali del testo, è volto a occultare un significato autoreferenziale non teso alla conoscenza, ma intessuto di reminiscenze platoniche già attraversate da quelle precoci curvature dionisiache che aveva tentato all’inizio di eludere.<sup>38</sup> Imitandone la narcisistica struttura stilistica, alla maniera di un *Enthusiasmierter* seguace del dio straniero-Dioniso, Thomas Mann lo trascrive, infatti, in forma diretta: noi artisti non possiamo attingere la bellezza senza essere guidati da Eros; la passione è il nostro innalzamento (*Leidenschaft ist unsere Erhebung*), tale da costituire la nostra gioia e la nostra vergogna (*unsere Lust und unsere Schande*); non possiamo essere saggi né dignitosi, ma necessariamente dissoluti, avventurieri del sentimento (*Abenteurer des Gefühles*); il nostro stile è menzogna, la nostra gloria farsa; pertanto, l’educazione del popolo e della gioventù per mezzo dell’arte è un’impresa arrischiata che bisogna proibire (*Volks- und Jugenderziehung durch die Kunst ein gewagtes, zu verbiethendes Unternehmen*); per quanto ci sforziamo di conquistare la dignità, l’abisso ci attira, e, perciò, la conoscenza, Fedro, non ha dignità, né rigore (*die Erkenntnis, Phaidros, hat keine Würde und Strenge*), ma ha simpatia per l’abisso, anzi è l’abisso (*sie hat Sympathie mit dem Abgrund, sie ist der Abgrund*). La nostra aspirazione resta unicamente la bellezza (*unser Trachten einzig der Schönheit*), in quanto spontaneità e forma portano all’ebbrezza e al desiderio (*Form und Unbefangenheit führen zum Rausch und zur Begierde*), conducono all’abisso, esse pure all’abisso. E vi conducono proprio noi poeti,

<sup>38</sup> La presenza dionisiaca è avvertita da Mann anche nel *Fuoco* di d’Annunzio che, oltre alla traduzione familiare di cui in nota si è fatto cenno, era uscito tempestivamente in Germania in altra edizione (cfr. G. D’ANNUNZIO, *Feuer*, einzig autorisierte Übersetzung aus dem Italienischen von M. Gagliardi, Langen, München 1900). Nel romanzo dannunziano le continue citazioni per esteso di passi greci tradotti, come una cospicua serie di frammenti da Eraclito (nell’ordine: 88, 51, 49, 60, 90: cfr. ora *Die Fragmente der Vorsokratiker*, a cura di H. Diels, Weidmann, Berlin 1951), si infittiscono proprio quando si fa riferimento all’apparizione di Dioniso - salutato con «Viva il forte, viva il grande / vincitor dell’Indie dome!» nell’*Arianna* (1727) di Benedetto Marcello, cantata da una delle protagoniste, Donatella Arvale, che si cimenta anche nel «lamento» dell’*Arianna* di Ottavio Rinuccini, musicata nel 1608 da Claudio Monteverdi -, in cui si susseguono espressioni degli inni *A Dionisio* (XXX, 7; XLV, 1, 7; L, 2, 4, 6, 7, 10, ora in *Orphei Hymni*, a cura di W. Quandt, Weidmann, Berlin 1955) e dell’inno omerico VII, 3, 4-5, 6-8, 18 (vd. *Hymni Homerici*, a cura di A. Baumeister, Teubner, Leipzig 1915: per questi aspetti, cfr. N. F. CIMMINO, «Il Fuoco»: *Le origini, le fonti e la trama negli appunti del 1896-1897*, in ID., *Poesia e poetica in Gabriele d’Annunzio*, Centro internazionale del libro, Firenze 1959, pp. 141-341). Risulta, inoltre, evidente la presenza del Nietzsche di *La nascita della tragedia* (significativa la sintesi dannunziana: «Dal Ditirambo strepitoso la natività del Drama»), ma anche del suo antiwagnerismo (*Der Fall Wagner*, 1888; *Götzendämmerung*, 1888), culminante nel programma, «Bisogna mediterraneizzare la musica», opponendola a quella tenebrosa e crepuscolare del Maestro tedesco e riconoscendo ai Latini la bellezza del suo stile. Vd. la recente edizione critica, a cura di Gioele Cristofari, *Il fuoco*, Edizione Nazionale delle Opere di GABRIELE D’ANNUNZIO, Il Vittoriale degli Italiani 2024.

perché noi non siamo capaci di elevatezza, ma soltanto di dissolutezza (*führen zum Abgrund, zum Abgrund auch sie. Uns Dichter, sage ich, führen sie dahin, denn wir vermögen nicht, uns aufzuschwingen, wir vermögen nur auszuschweifen*).<sup>39</sup> In questo controcanto freudiano alla luminosa opera dialogica e dialettica di Platone, declinato in chiave tragica, Gustav von Aschenbach, il federiciano-prussiano scrittore e artista, discendente da alti ufficiali e irreprensibili magistrati, studiato nelle scuole per la classica purezza della sua scrittura, ammirato e venerato da lettori e critici, rivela anche la crisi della grande cultura borghese alle soglie della Modernità.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Aschenbach è, dunque, l'uomo-del-desiderio, l'uomo demonico, l'uomo che dialoga, inconsciamente e consciamente, con l'invisibile, con il demone, cioè con la "mancanza" (vd. F. JESI, *Novalis e Hoffman dinanzi al patto di Faust*, in ID., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1968, pp. 61-76).

<sup>40</sup> Con lo scacco esistenziale subito da Aschenbach la crisi della cultura borghese, fin dal primo decennio del Novecento, «ha ormai rotto le ultime maglie della corazza accademica. Ciò di cui egli non si rende conto, o non vuol rendersi conto, è che appunto, già fin da prima, questa corazza non sopprimeva, ma ribadiva» la crisi stessa: «di qui la funzione del bellissimo efebo Tadzio». Nella sua concezione dell'arte «come espressione organica e ufficiale delle classi elevate», che devono onorare e riverire l'artista, Aschenbach si comportava come «il tipo del "Maestro" del tardo Ottocento»; ma nella sua crisi affiorano tutti gli aspetti fondamentali della Modernità: «C'è lo sfatto e l'orrido ribollente di Baudelaire e dei naturalisti. C'è il fascino del criminale, l'oscura parentela tra arte e delitto. C'è, nel sogno del rito panico e fallico, l'esplosione incontrollata degli istinti, l'era di Freud. C'è la rilkiana terribilità del bello, esemplificata in Tadzio. C'è, nel cieco abbandono ai richiami del caso, la tecnica dei drammi espressionisti (come *Il cancelliere Krehler* di Kaiser). C'è infine l'equivoco platonismo che sta alla base della scuola di George [...] Questa acuta, implacabile sensibilità per tutti gli aspetti e tutti gli sviluppi della decadenza, fusi ad altissima temperatura, differenzia subito il nostro racconto, per esempio, da quell'altra *Morte a Venezia*, così legata a un gusto, ad una maniera individuale, che e il *Fuoco dannunziano*» (C. CASES, «*La morte a Venezia*» [1954], in ID., *Saggi e note di letteratura tedesca*, Einaudi, Torino 1963, pp. 148-52: 150-51 (*passim*)).