

## Luigi Cimmino

### Mann / Visconti: miti a confronto

Il mito non ha sostanza al di fuori della mitologia, e dall'istante in cui acquista sostanza è mitologia, non mito [...]. Si può tuttavia parlare del mito senza identificarlo con la mitologia, se si conviene di parlare di ciò che non è: del vuoto che sta fra il divino e l'umano.

Furio Jesi, *La festa e la macchina mitologica*

#### 1. Thomas Mann: *La morte a Venezia*

La vita è una «inseparabile miscela di inebriante immediatezza e vertiginosa transitorietà», e Thomas Mann avrebbe potuto dirsi d'accordo con l'inquietante e problematica osservazione, ripresa da un articolo di Henry Bacon<sup>1</sup>. La frase richiama il tempo, ma qui il tempo è costituito da eventi che si rivelano al soggetto in uno, fermi e instabili, definiti e indefiniti. Secondo tale modo di guardare alla vita il tempo non è solo il succedersi di momenti istantanei, dove quando uno di essi (immediatamente) è, l'altro non è ancora, o non è più. Il tempo è stranamente interno ai suoi momenti, è ciascuno di essi ad essere temporale. In ciascuno l'essere umano vive episodi apparentemente compiuti che eppure *passano e sfuggono* mentre si rivelano. Si pensi alle dilatazioni e contrazioni temporali che Hans Castorp vive nella *Montagna incantata*.

Thomas Mann non usa certo la parola "immediatezza", termine infarcito di filosofia idealista, ma utilizza comunque coppie che richiamano tal genere di "miscela". Ne *La morte a Venezia* ricorre di continuo la parola "forma", sia come generico "Form", sia come "Gestalt", figura o complesso afferrato nella sua unità dalla percezione<sup>2</sup>. Parole che contrastano con l'informe cui si contrappongono. Ma quanto si oppone e contrasta con la forma Mann lo chiama anche "natura", la natura sezionata delle scienze appunto naturali (ed anche, in *Giuseppe e i suoi fratelli*, dalle scienze umane)<sup>3</sup>. «Se posso dire mia una convinzione, una religio – scrive nel *Frammento sul religioso* – questa è quella per cui *non c'è mai stato un livello in cui l'essere umano non fosse già spirito [Geist], bensì solo natura*. La tendenza di moda a "riconduirlo" a tale livello, la derisione dell'idea dell'epoca, mi ripugna. L'essere umano non ha mai iniziato e non ha mai smesso di mirare, dalle antinomie della sua natura fatta di spirito e carne, all'assoluto, all'idea»<sup>4</sup>. Dove "assoluto" sta qui appunto per "idea", altro vocabolo che indica la forma. Infine, ciò che qui più interessa – Mann lo dichiara in modo esplicito discutendo (a suo modo) la psicoanalisi –, l'opposizione è fra "tipico" e "individuale", che ancora una volta ripete quella fra forma e informale: «la vita è realmente una mescolanza di elementi individuali e formali, un essere l'uno nell'altro in cui l'individuale, emerge, per così dire, sull'elemento impersonale e formale»<sup>5</sup>. Nello scritto su Freud, in cosa consistano *propriamente* questi elementi connessi e in opposizione, Mann lo accenna rilevando come ogni essere umano si trovi a vivere, nella sua natura individuale, all'interno di "identificazioni inconscie" con il proprio passato, che è il passato della propria famiglia, della propria classe sociale, della sua

<sup>1</sup> Cfr. Henry Bacon, *Lo sguardo e la morte*, in F. Bono/L. Cimmino/G. Pangaro (a cura di), *Morte a Venezia. Thomas Mann/Luchino Visconti: un confronto*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014, pp. 113-128.

<sup>2</sup> Quella di "forma" nelle due accezioni, è parola che ritorna quasi ossessivamente in tutta la produzione di Mann. È fra l'altro l'ultima parola pronunciata (come "Gestalt"), a tre mesi dalla morte, in occasione del discorso su Schiller tenuto l'8 maggio 1955 nello Staatstheater di Stoccarda. Cfr. F. Jesi, *Thomas Mann*, La Nuova Italia, Firenze 1975, p. 97.

<sup>3</sup> Cfr., riguardo al contrasto fra forma e natura delle scienze, F. Jesi, *Thomas Mann*, cit.

<sup>4</sup> T. Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden; Reden und Aufsätze*; vol. XI, *Fragment über das Religiöse*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag 1974, p. 425.

<sup>5</sup> Ivi.

cultura, in generale dell'ambito da cui riceve *identità*, in una fuga a ritroso che attinge a storie sempre più antiche che dovrebbero finalmente rivelare l'origine della sua natura. La "vita vissuta" e concreta di ogni essere umano consiste nel paradossale tentativo di affermare individualmente sé stesso, e nello stesso tempo di vedere riconosciuta *oggettivamente* la propria identità in una narrazione che è sempre, immancabilmente, alle spalle<sup>6</sup>. Come dire che, deviando l'esistenza individuale dall'idea che ce ne facciamo, tradendo immancabilmente il "tipo" di essere con cui vorremmo identificarci senza riuscirci, tentiamo di trovar pace in una dimensione formale, tipica, ideale, *perfetta*, quindi passata. La fuga a ritroso non ha però mai un concreto aggancio storico, un periodo in cui individuo e forma/tipo si fondono finalmente conciliati. La narrazione sbocca quindi in un racconto che è insieme, paradossalmente, passato e astorico: quello del mito. «L'interesse psicologico passa in quello *mitico* [...], il Tipico è già anche il Mitico e si può dire che anche la "vita vissuta" sia "vita mitica"»<sup>7</sup>.

Per un contemporaneo non è facile capire questo passaggio dal tipico, dalla forma intransigente, al mito. Mann vive e scrive però in un periodo in cui la cultura tedesca è ancora permeata da riflessioni sulla natura del mito: teorie che lo riducono positivisticamente ad antico e ingenuo tentativo di spiegazione prescientifica; che ne fanno espressione di originari desideri frustrati (Freud) o archetipi psichici della mente capaci di fornire schemi di comportamento (Jung); ma anche che sottolineano l'impossibilità di ridurre i materiali mitici a qualcosa di differente da essi (Kerényi). Nei circoli intellettuali di Monaco frequentati da Mann sono inoltre ancora presenti le tracce di una concezione che fa di quella mitica *la* dimensione depositaria di una sapienza originaria di tipo sacrale in grado di fondare l'esistenza umana (Görres, Creuzer, Bachofen)<sup>8</sup>. E Mann utilizza non solo materiali mitici tradizionali, come avviene in *Giuseppe e i suoi fratelli* o ne *La morte a Venezia*. Se per mito si intende un racconto antico dove il tempo non divora l'esistenza e in cui la vita individuale si dispiega finalmente risolta, è mitico anche il cerchio magico che circonda Castorp e le figure che lo accompagnano ne *La montagna incantata*: forma, tipo, mito e incanto sono in Mann figure di una *narrazione* della quale non possiamo fare a meno ma in cui l'essere umano concreto non riesce a comporsi.

D'altro canto Thomas Mann non è uno scrittore che utilizza materiali mitici per attualizzarli, cercando di riviverne il contenuto, né un visionario alla Lawrence che avvolge le sue storie nell'aura del mito. Con lui il discorso sulla "vita vissuta mitica" è ambiguo. Riguardo a *La morte a Venezia* Mann rifiuterà a più riprese l'idea diffusa secondo cui «l'"atmosfera ieratica", la "maestria dello stile" del racconto sarebbero una mia personale pretesa, qualcosa con cui ambissi adornare e mettere in evidenza, ridevolmente, *me stesso*, mentre si trattava solo di adeguazione stilistica, di parodia insomma...»<sup>9</sup>. Così ne *La morte a Venezia* Mann afferma in prima persona di "imitare", e imitando di fare "parodia", mentre l'atmosfera ieratica che circonda i materiali mitici utilizzati, se c'è, è un espediente. Ma cosa imita Mann – questo il punto – e perché ne fa la parodia? Quale il rapporto fra mito (forma, tipo) e parodia?

Quelle raccontate da Mann, a cominciare dalla vicenda di Aschenbach, sono di certo situazioni drammatiche. In che senso queste vengono allora in qualche modo irrisolte? È ben probabile che l'esercizio della parodia non valga solo per il racconto del 1912 ma per gran parte della sua produzione letteraria<sup>10</sup>. Fermiamoci comunque al racconto.

\*\*\*

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 492; *Freud und die Zukunft*. *Ibidem*.

<sup>7</sup> Ivi, p. 493.

<sup>8</sup> Cfr. a riguardo G. Moretti, *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Guida, Napoli 2002.

<sup>9</sup> Citato in E. Galvan, *Immagine suono parola. L'opera d'arte totale di Aschenbach*, in T. Mann, *La morte a Venezia*, a cura di E. Galvan, Marsilio, Venezia 2009, nota 3, p. 35.

<sup>10</sup> Così viene letto Mann da Jesi. Cfr. F. Jesi, *Thomas Mann*, cit., e i tre saggi esplicitamente dedicati a Mann contenuti in Id., *Materiali mitologici*, Einaudi, Torino 2001.

*La morte a Venezia*, sottoposta ad analisi delle fonti, rivela una trama quasi ininterrotta di citazioni occultate<sup>11</sup>. Il tutto in un racconto che nella sua «struttura, suddivisa in cinque capitoli, richiama quella in cinque atti della tragedia attica»<sup>12</sup>. Mann scrive quindi assemblando in parte materiali non suoi, così “facendo il verso a”, *imitando* un tipico scrittore e intellettuale tedesco del suo periodo che nel racconto attinge a una vasta congerie di conoscenze, soprattutto di cultura classica. Tale imitazione, la raccolta e riproposizione in una narrazione di citazioni, è il registro attraverso il quale Mann obiettivizza e *prende le distanze*<sup>13</sup> dal contenuto della sua stessa opera, aiutato in questo da uno stile opulento, semanticamente sovrabbondante, al limite dell’artificio, che permette di emulare, senza identificazioni, un intellettuale che attraverso forme classiche e riferimenti mitici vorrebbe trasfigurare e giustificare esperienze di vita. Descrivere dall’esterno questo patetico tentativo, che poi porta solo alla morte spirituale e morale, permette da un lato la *parodia* degli sforzi penosi e vani di Aschenbach, dall’altro di raccontare in modo freddo e oggettivo, *inserendolo in una estraniante dimensione retorica*, il contrasto che sta alla base della problematicità della condizione umana. La narrazione della vicenda di Aschenbach acquista così valore paradigmatico proprio perché riportata, e non esclusivamente creata, dalla fantasia dello scrittore. Il bisogno autentico di mitologia, che è poi l’incapacità di dare consistenza e compiutezza alla vita, trapela nel racconto di Mann proprio nel momento in cui si raccontano le vicende di chi, cercando di imporre il mito della forma perfetta alla realtà, incapace di accettarne la natura solo simbolica e allusiva, converte la ricerca di se stesso in un caos di impulsi distruttivi. Aschenbach si perde infatti quando «si concede una vacanza»<sup>14</sup>, abbandonando il controllo di sé e delle sue idee. Controllo che invece mantiene per contrasto chi ne racconta la storia, lo *scrittore*.

Si diceva che il termine “forma”, di cui ovviamente non viene data nessuna definizione o chiarimento, ricorre di continuo anche ne *La morte a Venezia*. All’inizio del racconto sembra contrapporsi al “sentimento”. Dedicandosi al duro lavoro dello studioso, Aschenbach ha dovuto pagare come pegno il disinteresse artistico nei confronti dei sentimenti, opposti alle idee. Per dar fondo alla natura del talento «aveva domato e raffreddato il sentimento, poiché lo sapeva incline ad accontentarsi di un’allegra approssimazione e di una mezza perfezione». Ed ora il sentimento inizia la sua vendetta: «Dunque, ora, il sentimento sottomesso si vendicava, abbandonandolo, rifiutandosi, per il futuro, di sostenere e mettere le ali alla sua arte portandosi via ogni piacere, ogni diletto della forma e della espressione?»<sup>15</sup>. La prima volta che Aschenbach vede Tadzio sembra che forma, bellezza e mito finalmente si fondano in un essere vivente – «Il suo volto [...] ricordava le sculture greche dei tempi più nobili e, nella più pura perfezione della forma possedeva un fascino personale talmente unico che il contemplante credeva di non aver mai incontrato nulla di così perfetto, né in natura, né, tantomeno, nell’arte figurativa» (p. 111). Tanto che le riflessioni teoriche successive all’incontro cui lo scrittore si abbandona, e che riguardano la misteriosa fusione fra norma e

---

<sup>11</sup> F. Jesi, *Thomas Mann pedagogo e astrologo*, in *Materiali mitologici*, cit., p. 205. A riguardo cfr. M. Dierks, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Th. Mann. an seinem Nachlass orientierte Untersuchungen zum Tod in Venedig, zum Zauberberg und zur Joseph-Tetralogie*, «Thomas Mann-Studien», vol. II, Franke, Bern 1973. Cfr. anche la ricca ricostruzione delle fonti operata da E. Galvan, in *Immagine suono parola. L’opera d’arte totale di Aschenbach*, cit. Sul rapporto fra Mann e il mito vedi anche M. Albracht, *Mythos und Zeit in Thomas Manns “Joseph in Ägypten”*, <http://www.mythos-magazin.de>.

<sup>12</sup> E. Galvan, *Immagine suono parola. L’opera d’arte totale di Aschenbach*, cit., p. 11.

<sup>13</sup> In una lettera a Kerényi del 20 Febbraio del 1934 Mann, dopo aver dichiarato il suo apprezzamento per l’opera di D.H. Lawrence, senza peraltro godere della sua «febbre sensuale», conclude sottolineando il suo interesse per il mito senza peraltro cedere alla «moda irrazionale» che lo riguarda. «Io sono un uomo d’equilibrio – precisa –. Mi appoggio istintivamente a sinistra se la barca minaccia di ribaltarsi a destra e viceversa». T. Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden; Reden und Aufsätze*, cit., vol. XI, *Briefe an Karl Kerényi*, pp. 631-632. Il pathos letterario è sempre quello dell’equilibrio e della distanza.

<sup>14</sup> Cfr. F. Jesi, *Thomas Mann*, cit., p. 23 ss. Una vacanza se la concedono anche i protagonisti del *Tristano* e di *Tonio Kröger*.

<sup>15</sup> Le citazioni sono tratte dalla traduzione di E. Galvan, cit., p. 63. Le pagine vengono da ora in poi riportate fra parentesi nel corpo del testo.

individuo, fra forma e arte, «somigliavano a certe suggestioni apparentemente felici dei sogni, che alla mente sobria si rivelano affatto scialbe e inutilizzabili» (p. 117).

Eppure a ogni contatto immediato con la “forma individuata” fanno volta a volta da contrappunto le esperienze di disgregazione cupamente annunciate dai personaggi che segnano ogni tappa della vacanza dello scrittore (l'uomo del cimitero, il vecchio travestito del vaporetto, il gondoliere ecc.). Alla visione iniziale di Tadzio e alla sua capacità di ridicolizzare riflessioni soltanto umane, rientrato in camera e aperta la finestra, ad Aschenbach «parve di sentire l'odore putrido della laguna» [p. 117]. Vedendo Tadzio uscire dal mare allo scrittore sembra davvero di assistere al mito in carne e ossa: «Vedere quella figura vivente sulla soglia della virilità, graziosa e acerba, le ciocche grondanti d'acqua, bella come un giovane dio proveniente dalla profondità del cielo e del mare, sorgere dall'elemento e sfuggirlo, era uno spettacolo che suggeriva visioni mitiche, era come un racconto poetico sui primordi, sull'origine della forma e sulla nascita degli dei» [p. 131]. Ma, al solito, sempre ritornando in albergo, epitome della banalità del viaggio, Aschenbach contempla ora, «davanti allo specchio, i suoi capelli grigi, il viso stanco e segnato» (p. 133). Tanto che per riprendere consistenza e dignità passa dalla visione diretta dell'«origine della forma» alla *dialettica del riconoscimento*, alla gratificazione che proviene dal giudizio positivo degli altri, a «tutti i successi pubblici dovuti al proprio talento», pensando addirittura «a quando gli era stato conferito il rango di nobile» (p. 133). L'alternanza di ascese all'eterno e cadute nel quotidiano attraversa tutto il racconto, sino alla coppia finale, con Tadzio che sembra indicare, con un gesto della mano, «un inquietante infinito pieno di promesse»<sup>16</sup>(p. 239) e le poche righe finali che comunicano la morte dello scrittore.

Nel contrasto fra idea e vita di Mann si è spesso voluto vedere la ripresa dell'opposizione nietzschiana fra Apollo e Dioniso – e in effetti l'incubo finale di Aschenbach è pieno di riferimenti alle pratiche dei culti dionisiaci<sup>17</sup>. Ma anche questa opposizione può essere letta come «materiale» di cui fa semplicemente uso narrativo lo scrittore. Mann non leggerà mai la dimensione razionale e normativa dell'idea come elemento nichilistico, incapace di *conciliarsi* con la dimensione dionisiaca, come norma che stabilendo criteri da seguire costringe e opprime l'affermazione dell'«innocenza del divenire», come appunto farà Nietzsche<sup>18</sup>. La progressiva degenerazione di Aschenbach è anche, e soprattutto, morale; mentre la dimensione morale viene sempre vista da Nietzsche, sin dalle sue prime opere, come impossibile prescrizione rivolta alla realtà.

Il dubbio che la ricerca rigorosa dell'«armonia della forma» possa condurre all'imbarbarimento etico è già presente nelle prime pagine del racconto: «Ma il rigore morale al di là del sapere, della conoscenza che disgrega e ostacola, non significa d'altro canto semplificare il mondo e l'anima, privandoli di ogni complessità etica, e rafforzare dunque il male, il proibito, l'eticamente impossibile?» (p. 77). Questa “semplificazione” viene progressivamente operata dal momento in cui appare Tadzio. Aschenbach non “approfondisce” il «sentimento di soddisfazione» che lo coglie notando la cagionevolezza del ragazzo e l'impressione che la sua vita sarà breve (p. 133). L'«oscura contentezza» (p. 183) che prova alla notizia che l'epidemia si diffonde a Venezia, e viene nascosta dalle autorità, lo porterà a nascondere in prima persona l'esistenza del colera. E a tal punto riuscirà solo a bearsi di fronte ai «vantaggi del caos» (p. 217), oramai convinto della inutilità e caducità delle leggi morali (p. 223). Secondo il protagonista del racconto, quindi, per rari momenti di contemplazione vale la pena sacrificare la vita umana. Il tentativo di realizzare il mito, di imporre la forma alla realtà, è mortifero, disgrega l'individuo e ne cancella le capacità di giudizio *morali*, che lo scrittore tedesco vedrà sempre come segno di equilibrio e sanità. Dioniso, anziché il dio opposto

---

<sup>16</sup> Con “inquietante infinito” la traduttrice ha reso l'*Ungeheure* del *Verheissungsvoll-Ungeheure* del testo tedesco. In effetti l'inquietudine, come ciò che non appartiene a ciò che è “tranquillo” e “accogliente” del luogo in cui si è insediati, appartiene all'etimo della parola (cfr. anche la nota alle pp. 262-263 della traduttrice), ma il significato più comune del termine è quello di una grandezza che incombe e attrae in quanto “indefinita e indeterminata”, il futuro di nuovi promettenti incontri con l'idea incarnata che Tadzio rappresenta.

<sup>17</sup> Per i riferimenti cfr. ad esempio la nota 131 del commento di E. Galvan, *La morte a Venezia*, cit., pp. 260-261.

<sup>18</sup> L'imperativo nietzschiano del «Divieni ciò che sei!» può valere come epitome del riferimento mitico alla natura *già* realizzata che tutela e giustifica l'essere umano.

e complementare ad Apollo, in una opposizione che per Nietzsche deve essere cancellata, è eventualmente in Mann l'esito della falsa credenza che il primo possa storicamente manifestarsi, è la degenerazione di tale falsa credenza, non il simbolo di una vitalità originaria repressa. Come dire che secondo Mann, per la parte in cui dalle sue opere, *La morte a Venezia* compresa, è ricavabile una filosofia, questa sa dire solo che l'umanità è portatrice di enigmi, a volte potenzialmente immorali, e che «tutta l'umanità si fonda di fronte al segreto dell'essere umano»<sup>19</sup>. E il modo più corretto di affrontare l'enigma, di portarlo alla sua massima espressione, è quello di inserirlo, con la minore partecipazione possibile e la distanza che imitazione e parodia consentono, all'interno di una narrazione.

## 2. Luchino Visconti: *Morte a Venezia*.

La passione di Visconti per l'opera di Thomas Mann, il fatto che il film ripeta gran parte, a volte alla lettera, passi del racconto hanno troppo spesso stimolato, anche a livello critico, le ben note discussioni di lana caprina sulla «misura in cui la versione cinematografica riesce o meno a rendere il capolavoro letterario». Discorsi questi tanto inutili quanto quelli sul vello delle capre perché la qualità dei due tipi d'opera, quella letteraria e quella cinematografica, non ha nulla che fare con la capacità di una di rendere l'altra, mentre il confronto, se il testo non viene utilizzato solo come canovaccio, permette di riflettere su elementi e caratteristiche di entrambi che di per sé prescindono dal giudizio di valore. Di là dal diverso periodo storico in cui le due opere vengono realizzate – con *La morte a Venezia* che sembra presentire la disgregazione e gli orrori del secolo breve, e *Morte a Venezia* da cui traspare il senso di libertà e di confusione ideologica degli anni '70 –, certamente importante per la comprensione delle differenze, penso che il film di Visconti si basi su un registro di fondo del tutto diverso da quello del racconto, e non certo perché Visconti abbia tentato e fallito la sua versione cinematografica, ma perché tocca una “corda” profonda del regista del tutto assente – addirittura opposta – nello scrittore. La differenza ha a che fare con il “mito”, che nel film non indica affatto un insieme di figure e storie “passate”, evocate per dare forma al presente, ma il senso *solo* negativo di un convincimento illusorio rivelato dall'intelligenza e dal principio di realtà.

Prima di toccare il punto, però, un'osservazione grammaticale, probabilmente tirata per i capelli, che però una qualche validità potrebbe anche averla. Il titolo del racconto ha un articolo determinativo che il film non ha<sup>20</sup>. Il fatto è che anche in tedesco l'assenza di articolo – *Tod in Venedig* – sarebbe stata del tutto naturale, e anzi avrebbe dato al titolo l'immediatezza espressiva che possiede in italiano. Se è così, perché Mann aggiunge l'articolo (o perché Visconti lo toglie)? Poiché il titolo è solo un sintagma e non una frase, trasformato in quest'ultima qualcosa cambia. L'articolo sembra sottolineare, e quindi enfatizzare in senso *contrastivo*, la “morte”: come dire che “*la morte accade a Venezia*”, messa in evidenza proprio perché non sarebbe dovuta avvenire, forse perché chi è andato nella città doveva trovare la vita.

“La morte” può essere quindi addirittura letta come sorta di “forma” negativa che annulla, consciamente o meno, tutte le altre forme proiettate sulla vita. “Morte a Venezia” può invece essere trasformato in “qualcuno a Venezia muore”, senza enfaticizzazione; l'evento è un esito che non contrasta con nulla, forse perché il destino di tutti è quello di morire. Per qualcuno a Venezia.

Già il titolo del film potrebbe quindi alludere alla inevitabile fine di qualcosa rispetto al desiderio illusorio che possa continuare. Di quale illusione mitica si tratti il film lo dice comunque esplicitamente. Nel racconto, verso la fine, prima di avere la conferma all'Agenzia Turistica che il colera ha invaso Venezia, Aschenbach rivede l'immagine di una clessidra nella casa dei genitori: «Poiché nella cavità superiore essa volgeva al termine – si legge nel testo –, si formava lì un piccolo vortice impetuoso» (pp. 207-209). Il senso del sogno ad occhi aperti è chiaro: il tempo volge al

---

<sup>19</sup> Si tratta delle ben note parole pronunciate da Mann nel presentare *La montagna incantata* agli studenti di Princeton nel 1939.

<sup>20</sup> Un ringraziamento a Martina Nied per aver pazientemente discusso con me l'argomento.

termine. Nel film l'episodio della clessidra è invece anticipato nella prima metà della storia (20)<sup>21</sup>, in uno dei dialoghi in flashback che Aschenbach conduce con Alfried, sorta di alter ego critico aggiunto da Visconti e, certamente, parte dei momenti in assoluto meno riusciti di *Morte a Venezia*. Ma inserito a tal punto della vicenda l'episodio non serve affatto a constatare che il tempo concesso è agli sgoccioli. A partire dalla clessidra Alfried e Aschenbach discutono infatti della vanità della giovinezza, del fatto che “troppo tardi” ci si rende conto del passare del tempo. Come dire che la giovinezza, inconsapevole mentre viene vissuta, è colta sempre quando è passata, che il suo modo d'essere è insomma quello del “rimpianto”. Viene in mente un passo di un autore che più distante da Mann e Visconti non potrebbe essere: Raymond Chandler. «La tragedia della vita – osserva uno dei personaggi de *Il lungo addio* – non è che le cose belle muoiono giovani, ma che diventano vecchie e miserabili»<sup>22</sup>. L'aggiunta è qui che solo a partire dalla miserabile vecchiaia appare, per lo più, la bellezza delle “cose giovani”. La gioventù è mitica perché appartiene a un passato che non è mai stato davvero vissuto e goduto come presente. Uno dei temi di fondo di *Morte a Venezia* è allora quello del *mito* della giovinezza e dei disastrosi effetti che colpiscono chi vorrebbe viverla in modo finalmente consapevole nella maturità. Il tentativo più riuscito di recuperarla potrebbe essere quello dell'arte, dell'arte di Aschenbach, ma questo miseramente fallisce quando l'arte vuole farsi vita e “passione” vissuta (cfr. p. 52, l'ulteriore dialogo con Alfried). Il punto, qui didascalicamente riassunto e programmaticamente esposto nei dialoghi fra Alfried e Aschenbach, come detto gratuiti e banali, attraversa comunque gran parte del film e spiega, almeno in parte, sia alcuni spunti del racconto che Visconti porta all'eccesso sia gli elementi e gli episodi aggiunti.

L'Aschenbach di Visconti è un musicista, e certamente il fatto che non sia uno scrittore-filosofo aiuta Visconti a liberarsi delle riflessioni erudite del racconto, senza utilizzare voci fuori campo e limitando la parte didascalica ai dialoghi con Alfried. Ma la musica è comunque il linguaggio privo di rappresentazioni per eccellenza, per Schopenhauer l'espressione più pura della “volontà di vivere”, fatto solo di elementi sensibili in rapporto reciproco privi di riferimento, il più adatto a partecipare in modo del tutto emotivo all'arte. L'eroticismo omosessuale, quindi il rimpianto senile dell'eccitazione e della forza dei sensi, è nel film dichiarato, mentre in Mann l'“amore per il fanciullo” è trasfigurato e collima con le apparizioni di Tadzio, divinità a malapena sessuata agli occhi dell'Aschenbach scrittore. Dal barbiere l'Aschenbach di Mann viene, anche se pateticamente, ringiovanito. Il musicista di Visconti è trasformato in una maschera repellente, fisicamente più che moralmente degenerata. Jaschu, «amico e vassallo» di Tadzio, è nel racconto un «giovane robusto [...] dai capelli neri» (p. 129) e rappresenta l'indifferenza giovanile di fronte alla bellezza della forma. Nel film è un ventenne dalle gambe villose: davvero difficile pensare che frequenti il glabro Tadzio da coetaneo, come fraterno compagno di giochi; e la scelta dell'irsuto giovanotto, tenendo conto dell'accuratezza di Visconti nei casting, non sembra casuale: come se Jaschu possa, con l'indifferenza e il cinismo della gioventù, quello che la dolcezza e la comprensione della maturità non possono più. Questi sono solo alcuni fra i punti che sottolineano la differenza con il racconto, ma tutto il film trasuda un erotismo frustrato dall'età, l'impossibilità in linea di principio che il protagonista possa vivere la propria passione d'amore.

La sensazione è che il film non racconti propriamente una vicenda *drammatica*, dove appunto un evento inaspettato devia e fa precipitare il corso delle cose; è più la conclusione inevitabile di un personaggio che si aggrappa alla vita e al desiderio *proprio* perché sta per morire. Una fine inevitabile, per tornare all'accento grammaticale, che fa di Venezia il simbolo fastoso e decadente dell'impotenza dell'arte. La rivincita del suo potere liberatorio sta solo nella capacità del regista di raccontarne la storia.

Un saggio di bibliografia ragionata di Francesco Bono e Gianni Sarro<sup>23</sup> dà la misura della complessa e altalenante recezione critica del film di Visconti – a volte condizionata dal solito

---

<sup>21</sup> Fra parentesi il minuto, all'incirca, in cui inizia la scena.

<sup>22</sup> R. Chandler, *The Long Good-Bye*, in *Three Novels*, Penguin, London 1993, p. 621.

<sup>23</sup> Francesco Bono/Gianni Sarro, *Morte a Venezia. Bibliografia*, in Francesco Bono/Luigi Cimmino/Giorgio Pangaro, *Morte a Venezia. Thomas Mann/Luchino Visconti: un confronto*, op. cit., pp. 223-236.

interrogativo sulla sua maggiore o minore “riuscita” nel rendere in immagini il racconto di Thomas Mann. Il film – per dire la mia – ha certamente momenti di straordinaria forza espressiva. L’aspetto scenografico è sempre all’altezza dei migliori film di Visconti. «Alcune inquadrature di BjörnAndresen, il Tazio del film – è il noto entusiastico giudizio dello storico del cinema Lawrence Quirk – potrebbero essere estratte dal film e appese alle pareti del Louvre o dei Musei Vaticani»<sup>24</sup>. Il continuo gioco di sguardi fra Aschenbach e Tazio – si pensi solo a quando Aschenbach segue Tazio che aggancia e aggira elegantemente i pali della veranda degli spogliatoi, tenendogli dietro come un fauno avrebbe potuto inseguire una ninfa – sono inseriti in una atmosfera così sospesa e irrealistica che davvero riesce a raccontare per immagini un mito. Eppure, concordando con l’opinione di alcuni, non credo sia un film riuscito. Forse è proprio il diverso registro del film mescolato alle molte citazioni del racconto che stride (anche a prescindere dalle insopportabili cadute dei flashback didascalici): più che non «rendere» Mann, Visconti se ne allontana troppo poco, non riuscendo ad esprimere sino in fondo la *sua* lettura de *La morte a Venezia*.

Ma ritornando all’espedito attraverso il quale Mann prende le distanze dal contenuto del racconto, con l’imitazione e la parodia, è probabile che sia proprio la mancanza di tale “giusta distanza” a compromettere il film. È probabile si trattasse per Visconti di una materia troppo scottante, emotivamente coinvolgente – a cominciare dal tema della omosessualità – perché potesse controllarla. Distanza perfettamente mantenuta nei suoi capolavori, ad esempio in quella vera e propria tragedia popolare, tanto più coinvolgente quanto più narrata con il distacco di una cronaca, che è *Rocco e i suoi fratelli*<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> L.J. Quirk, *The Great Romantic Films*, Citadel Press, New Jersey 1983, p. 115.

<sup>25</sup> Un ringraziamento a mia sorella, Alessandra Cimmino, per le tante, per me utilissime discussioni sul film e sul racconto.