



- PASSAGGI DI CONFINE -

**COLLANA DIRETTA DA CHRISTIAN UVA**

*Corpo a corpo*

# MORTE A VENEZIA

THOMAS MANN / LUCHINO VISCONTI: UN CONFRONTO

a cura di Francesco Bono, Luigi Cimmino, Giorgio Pangaro



*Rubbettino*

## **CINEMA**

Collana diretta da Christian Uva  
(Università degli Studi Roma Tre)

### *Comitato scientifico*

Enrico Carocci (Università degli Studi Roma Tre)  
Luigi Cimmino (Università degli Studi di Perugia)  
Giacomo Manzoli (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)  
Andrea Minuz (Sapienza Università di Roma)  
Emiliano Morreale (Cineteca Nazionale/Università degli Studi di Torino)  
Alan O'Leary (University of Leeds)  
Guido Vitiello (Sapienza Università di Roma)  
Vito Zagarrìo (Università degli Studi Roma Tre)

## Indice

- 7 Presentazione  
**FRANCESCO BONO, LUIGI CIMMINO, GIORGIO PANGARO**
- 9 «Psicopatologia del disfacimento e della rovina».  
Mann e Visconti: *Der Tod in Venedig / Morte a Venezia*  
**IRMBERT SCHENK**
- 29 «Je prends mon bien où je le trouve».  
Visconti e la letteratura  
**LUCIANO DE GIUSTI**
- 41 Mann / Visconti: miti a confronto  
**LUIGI CIMMINO**
- 53 *La Morte a Venezia* di Thomas Mann e Luchino Visconti  
**FABRIZIO CAMBI**
- 63 Grandezza e miseria dell'estetismo  
in *Der Tod in Venedig* e *Morte a Venezia*  
**EUGENIO SPEDICATO**
- 81 Tempo e modo di morire. A Venezia  
**GIORGIO PANGARO**
- 91 Lo sguardo impuro del cinema. Visconti, Mann, Proust  
**DANIELE DOTTORINI**
- 101 A morte Venezia: lo sguardo di Aschenbach  
**MATTEO GALLI**
- 113 Lo sguardo e la morte  
**HENRY BACON**

- 129 *Morte a Venezia* tra fotografia, pittura e cinema  
**IVO BLOM**
- 149 Un singolare rapporto a tre: Mann, Mahler e Visconti  
**ANTONIO CAROCCIA**
- 171 «In aggraziate forme tra i grattacieli di New York».  
Novella e film nella cultura angloamericana  
**ALESSANDRO CLERICUZIO**
- 205 «Un film suo. Deve tutto e niente a Mann».  
*Morte a Venezia* secondo la critica  
**FRANCESCO BONO, GIANNI SARRO**
- 223 *Morte a Venezia*: bibliografia  
**FRANCESCO BONO, GIANNI SARRO**
- 237 Gli autori

## Presentazione

**FRANCESCO BONO, LUIGI CIMMINO,  
GIORGIO PANGARO**

*Der Tod in Venedig*, romanzo breve (o, se si preferisce, racconto lungo) pubblicato nel 1912 da un Thomas Mann poco più che trentenne, ma già autore affermato con alle spalle il grande successo di *Buddenbrooks*, è senza dubbio uno dei capolavori della narrativa del '900. Qui Thomas Mann, con grande maestria e finezza, narrando quella che a una lettura superficiale può apparire una storia di pederastia, in realtà affronta quello che forse è il tema al centro della sua riflessione in quegli anni, ovvero il conflitto irrisolvibile tra arte e vita. Gustav von Aschenbach, scrittore, artista, quindi, incarna la lotta interiore – lotta che non può aver termine – tra l'ascetica morale borghese e le mai definitivamente domabili pulsioni del profondo.

*Morte a Venezia*, il film che dal testo manniano ha tratto Luchino Visconti, ne riprende la lezione in maniera *quasi* fedelissima. Di fatto è in quel *quasi* che sta la motivazione del testo che presentiamo. Perché se è vero che la consuetudine di Visconti con l'opera di Mann, al momento della realizzazione di *Morte a Venezia*, dura ormai da molti anni, è vero anche che il registro melodrammatico del regista poco si accorda con l'arte di Mann. Ci attirava, insomma, l'affinità e, al tempo stesso, la disparità fra Visconti e Mann, e se questa è una ragione per cui ci è sembrato interessante proporre un confronto fra questi due testi, sulla scelta ha influito anche il desiderio, dopo vari volumi su film e registi stranieri, dal Fassbinder di *Effie Briest* al Bresson di *Così bella, così dolce*, di misurarci con il lavoro di un autore del cinema italiano. Abbiamo deciso per Visconti, perché ci sembrava quello che, tra i maestri della sua generazione, con maggior frequenza ha attinto alla letteratura come fonte per i suoi film.

Secondo la tradizione della serie *Corpo a corpo*, nei saggi contenuti nel presente volume si troveranno punti di vista e riflessioni diversificate, e per certi aspetti discordanti, cosa inevitabile, del resto, visto che questo ulteriore

capitolo della serie, così come quelli che lo hanno preceduto, si avvale dei contributi di studiosi provenienti da diversi ambiti disciplinari, germanisti e filosofi, storici del cinema e musicologi, a caratterizzare un approccio e una linea di ricerca che crediamo possa essere di una qualche utilità proprio per questo. Coloro che abbiamo coinvolto nel progetto, per la stesura dei saggi che compongono il volume, sono stati invitati, se si può dire così, a prescindere dallo specifico ambito disciplinare in cui operano per lavorare liberamente su un oggetto, una novella, un film, il loro rapporto, i cui confini non sono precisamente definibili. Fra questi, vi sono anche alcuni studiosi stranieri, a dimostrare che il lavoro che portiamo avanti trova riscontro, talvolta un notevole favore, anche fuori dai confini italiani.

Ciò ci incoraggia a proseguire e, com'è consuetudine per la serie *Corpo a corpo*, nel congedare il nuovo volume, affidandolo al giudizio del lettore, ci fa piacere poter già annunciare il prossimo, su una pietra miliare della letteratura e del cinema di fantascienza, *Blade Runner* di Ridley Scott, dal romanzo di Philip K. Dick *Il cacciatore di androidi*.

A presto!



«Psicopatologia del disfacimento e della rovina»\*  
Mann e Visconti: *Der Tod in Venedig* / *Morte a Venezia*

**IRMBERT SCHENK**

1. Thomas Mann (1875-1955) e Luchino Visconti (1906-1976) si sono incontrati una volta, nel 1955 a Roma, per discutere dell'adattamento drammaturgico e coreografico e della messinscena del racconto *Mario und der Zauberer* (*Mario e il mago*) ad opera di Visconti<sup>1</sup>. Un incontro di tutt'altro tipo avrebbe quasi potuto verificarsi molto prima, all'Hotel Des Bains a Venezia e nei ruoli di Aschenbach e Tadzio, i due protagonisti di *Der Tod in Venedig*. Mann si trovava là in vacanza con la famiglia, all'inizio dell'estate 1911 (come già una volta nel 1907), e la famiglia di Visconti, dal 1912, era solita passare al Lido le vacanze estive. Novella e film invece si trovano non solo molto distanti cronologicamente (1912 rispetto a 1971), ma soprattutto agli opposti estremi nell'opera dell'uno e dell'altro. Dopo *Buddenbrooks* (*I Buddenbrook*), del 1901, e alcuni lavori minori (in primo luogo il racconto *Tonio Kröger* del 1903 e il romanzo *Königliche Hoheit* [*Altezza reale*] del 1909) Mann è sì ampiamente conosciuto, ma accresce ancor più la sua notorietà con *Der Tod in Venedig*, che egli stesso considera fra le sue opere più riuscite. *Morte a Venezia* appartiene all'opera tarda di Visconti, è il suo quartultimo film, l'ultimo che riesce a portare a termine prima dell'attacco di cuore nel 1972. Ciò nonostante sussiste fra le due opere, al di là di parallelismi biografici, una consonanza letterario-stilistica e psicologico-ideale: il *decadentismo* comune a entrambi. Mentre Mann nel 1940 dichiara, a posteriori, conclusa

\* Traduzione dal tedesco di Francesco Bono. La formulazione è ripresa da W. Schütte, in K. Geitel, *Kommentierte Filmographie*, 1981, p. 130.

1. L'accordo fra Mann e Visconti era stato raggiunto nel 1951. Lo spettacolo va in scena, in forma multimediale, quale "azione coreografica", alla Scala di Milano il 25 febbraio 1956 con musiche di Franco Mannino (vedi Schifano 1988, p. 344, e Rondolino 2003, pp. 341 ss.). Secondo Gaia Servadio, Mann e Visconti si sarebbero incontrati più volte (Servadio 1987, p. 127). Va osservato però che nei diari di Mann non c'è alcun cenno a un incontro con Visconti.

con la novella una fase del suo lavoro (*Der Tod in Venedig* è per Mann «la rappresentazione moralmente e formalmente più acuita e concentrata del problema del decadentismo e dell'artista, nel cui segno si era posta la mia produzione a partire dai *Buddenbrook* e che aveva avuto con *Der Tod in Venedig* forma definitiva»)<sup>2</sup>, in Visconti questo complesso tematico emerge in primo piano con sempre maggior forza al termine della sua opera, in certo senso recuperando biograficamente la sua infanzia e fanciullezza.

2. Thomas Mann nasce da una nota famiglia patrizia di Lubeca, che anche dopo la morte del padre e il trasferimento a Monaco è così agiata che Mann non ha bisogno di guadagnarsi il pane, ma può dedicarsi senza preoccupazioni materiali alla sua attività di scrittore. Mann visita l'Italia la prima volta nell'ottobre 1896, quando si reca a trovare il fratello maggiore Heinrich a Roma. I due trascorrono insieme l'estate 1897 a Palestrina, a sud di Roma, dove Thomas inizia anche *I Buddenbrook*. Dal maggio 1898 è di nuovo a Monaco. Le sue osservazioni sull'Italia sono ambivalenti, decisamente di tono negativo. Evidentemente il suo spirito nordico-tedesco e alto borghese, unito a un senso dell'ordine prussiano e a un'etica del lavoro protestante, è più infastidito che entusiasta dell'Italia sud-europea e della sua "bellezza"<sup>3</sup>. Un atteggiamento che dimostra anche Aschenbach in *Der Tod in Venedig*, prima di abbandonarsi appunto a questo "disordine". Il giudizio più positivo, semmai, Mann lo esprime su Venezia<sup>4</sup>. Durante il soggiorno a Palestrina ha inizio anche l'intensa lettura di Schopenhauer e Nietzsche, di grande im-

2. T. Mann, *On Myself*, in H. Wyslign 1974, p. 85; cit. in C. Schenk 1987, p. 380. È il testo di una doppia lezione svolta a Princeton il 2-3 maggio 1940.

3. Vedi Ognibene 2010, p. 188 ss., su Venezia, p. 51 ss. Nella novella *Tonio Kröger* l'Italia appare all'omonimo protagonista «indifferente fino al disprezzo. [...] Il cielo di azzurro vellutato, il vino generoso e la dolce sensualità... A farla breve, non mi va; ci rinuncio. Tanta bellezza m'innervosisce»; T. Mann 1960, vol. VIII, p. 305 ss.; cit. in Bahr 1991, p. 17. Trad. it. Castellani 1970, p. 248.

4. Tuttavia, come per Aschenbach nella novella, il rapporto di Mann con Venezia è fortemente ambivalente; la giudica al tempo stesso estremamente seducente e pericolosa: «Ambiguo è realmente l'aggettivo più modesto che può esserle attribuito, [...] ma le si addice in tutte le sue sfumature di significato davvero magnificamente» (Mann 1961, vol. I, p. 317). Altrove Venezia è per Mann una «città seducente e legata alla morte», ma anche «la città romantica per eccellenza» (T. Mann, *Lübeck als geistige Lebensform*, in Mann 1960, vol. XI, p. 392). Sul significato di Venezia per la *fin de siècle* vedi Christiane Schenk 1987, pp. 93-124. Non è noto se Mann conoscesse il romanzo veneziano di D'Annunzio *Il fuoco*, del 1900 (tradotto in tedesco già lo stesso anno). D'Annunzio vi rielabora il suo rapporto con Eleonora Duse, celebra Wagner e si ipostatizza come grande artista. Visconti sicuramente conosceva il romanzo. Fra l'altro aveva visto la Duse in teatro da ragazzo insieme a sua madre ed era stato estremamente colpito dalla sua recitazione (vedi le sue osservazioni a proposito in Schifano 1988, pp. 118 ss.). A Venezia si svolge inoltre il romanzo di Heinrich Mann *Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy* del 1902.

portanza per l'opera di Mann, come anche la musica di Wagner, che inizia presto ad ascoltare. In Nietzsche è inizialmente soprattutto il rapporto fra arte e vita che lo interessa. Questo e la contrapposizione fra Apollo e Dioniso, fra principio apollineo e dionisiaco, caratterizzano ampie parti della trabordante argomentazione lungo i primi capitoli della novella. Mentre in Nietzsche Apollo è associato anche ad apparenza, illusione e forma, in Mann si aggiunge a ciò disciplina, ordine e costrizione esterna e interiore. Così Aschenbach è in *Der Tod in Venedig*, anche ironicamente, il poeta «di tutti coloro che lavorano al limite dello spossamento, di quelli che, già consunti, rimangono ritti sotto il peso del carico, [...] di tutti quei moralisti dell'operosità, che, esili di corpo e sdegnosi dei facili mezzi, riescono tuttavia, esasperando la volontà e amministrandosi saggiamente, a emanare almeno per un certo tempo una luce di grandezza». Punti di riferimento letterari sono Tolstoj e Goethe, ai quali è ricollegabile anche l'impianto in fin dei conti autobiografico del testo<sup>5</sup>. Con riferimento a Goethe, Mann spiega a proposito di *Der Tod in Venedig*: «Volevo produrre qualcosa come la tragedia dell'esser Maestro. Inizialmente avevo progettato niente di meno che di raccontare la storia dell'ultimo amore di Goethe, una storia cattiva, bella, grottesca e sconvolgente, che forse racconterò lo stesso prima o poi»<sup>6</sup>. Il riferimento è all'amore del settantaquattrenne Goethe per la diciassettenne Ulrike von Levezow, che voleva addirittura sposare.

Come e quando Mann sia inizialmente venuto in contatto con la psicoanalisi freudiana non è stato esattamente chiarito. È noto che più tardi si è interessato sempre più alla psicoanalisi e dal 1925 la studia più approfonditamente, poi nel 1929 ne ha trattato estesamente nella conferenza *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte* (in cui pone l'accento sull'opposizione libido-pulsione di morte) e nel 1936 a Vienna ha tenuto il discorso ufficiale per l'ottantesimo genetliaco di Freud. Se Freud abbia prodotto cambiamenti profondi nell'immaginario di Mann o se egli vi si sia solo adattato, è questione controversa.

Sul piano politico-ideologico Mann si schiera nei primi scritti su posizioni nettamente tedesco-nazionaliste e il suo orientamento monarchico perdura distintamente fino a dopo la prima guerra mondiale. Solo nel 1922,

5. Il fondamento autobiografico, l'orientamento realistico della scrittura di Mann sono riscontrabili anche nel fatto che Tazio e il suo compagno di giochi, Jasciu, erano presenti davvero al Lido nel 1911; vedi le notizie biografiche su entrambi in Adair 2002. Anche l'itinerario di Aschenbach nella novella corrisponde al viaggio di Mann con la famiglia nel 1911 e nella biografia professionale di Aschenbach si rispecchia quella manniana.

6. Mann 1961, vol. I, p. 123; cit. in Schröter 2002, p. 81.

nella sua analisi dell'opera di Oswald Spengler *Untergang des Abendlandes* (1918), e dopo l'assassinio del ministro degli Esteri Walther Rathenau si delinea una conversione repubblicana<sup>7</sup>. Tuttavia Mann mantiene nettamente idee conservatrici in merito a cultura e società come anche un *habitus* alto borghese. Ciò gli procura differenti giudizi negativi di colleghi, in una scala che va da «tronfio scrittore» (Musil) a «scribacchino filogovernativo al soldo della borghesia» (Brecht).

3. La novella, articolata in cinque capitoli, viene scritta nel 1911 e pubblicata nel 1912<sup>8</sup>. Nel primo capitolo il famoso scrittore Gustav von Aschenbach, nominato nobile in occasione del suo cinquantesimo compleanno, compie una passeggiata per Monaco, dove risiede, in un momento di crisi creativa, e presso un cimitero appare uno strano sconosciuto. Qui lo assale «una irrequietezza vagabonda, una giovanile frenesia di lontananze». «Era desiderio di viaggiare: null'altro; ma, in realtà, sopravvenuto con la violenza di un accesso, spinto al parossismo, all'allucinazione»<sup>9</sup>. Il secondo capitolo fornisce al lettore informazioni sulla vita di Aschenbach e sui suoi temi di lavoro. Entrambi i capitoli sono scritti con uno stile sostenuto, con periodi lunghi, in parte inseriti uno nell'altro, che caratterizza anche i capitoli successivi. Mann, secondo una sua stessa dichiarazione, punta alla «classicità» e per questo prende a riferimento in primo luogo i romanzi di Goethe *Die Wahlverwandschaften* (*Le affinità elettive*) e *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*). Nei due capitoli è inserito un ampio repertorio di rimandi alla mitologia classica e ai suoi simboli, con cui Mann tratteggia le condizioni esistenziali dell'artista. Al centro di questo ritratto si trovano i compiti e doveri dell'artista, l'idea che ha di sé, soprattutto il suo senso di disciplina, che solo lo pone in condizione di creare opere belle e grandi: il principio apollineo abbinato a virtù prussiane. Quel che Aschenbach pensa, vede e prova è raccontato in terza persona, da un narratore anonimo, autoriale, ed appare in gran parte come un monologo interiore mediato, simile sul piano narratologico al «discorso vissuto».

Nel terzo capitolo ha luogo poi l'inizio del viaggio: in vagone letto a Trieste, poi verso «un'isola dell'Adriatico»<sup>10</sup>. Lì tronca subito il soggiorno, indisposto,

7. Thomas Mann, *Über die Lehre Spenglers*, prima in inglese nel 1922, nel 1924 in tedesco.

8. Nel 1912 sulla *Neue Rundschau*, nel 1913 in volume presso Fischer con grande successo; più edizioni e 18.000 copie vendute già il primo anno. Sulla ricezione di *Der Tod in Venedig* vedi Goll 2000, pp. 107 ss.

9. Mann 2011, p. 13; trad. it. Castellani 1970, p. 58.

10. Mann 2011, p. 31; trad. it. Castellani 1970, p. 71. Probabilmente è Brioni; vedi Bahr 1991, p. 28.

e prosegue da Pola, sulla penisola istriana, in piroscampo verso Venezia. Osservando alcuni singolari passeggeri, ad Aschenbach sembra «come se qualcosa fosse fuori di posto, come se il mondo cominciasse a entrare in un alone di sogno, a deformarsi in maniera bizzarra»<sup>11</sup>. Aschenbach riesce a frapporre un argine ancora per qualche tempo alle bizzarrie, anche se nota o gli capitano sempre più spesso cose strane, come ad esempio l'ostinato gondoliere che lo porta direttamente al Lido invece che ai vaporetti. In un primo momento vede «l'approdo indescrivibile, l'abbagliante insieme di fantastiche costruzioni»<sup>12</sup>, il riferimento è a Piazza S. Marco di fronte. Poi però lo assale «un senso segreto di disagio e di avversione» nel metter piede sulla gondola, «nera come nere al mondo sono soltanto le bare», la quale «evoca la morte stessa, il feretro, il corteo tetro, il silenzio dell'ultimo viaggio»<sup>13</sup>. Quel che è stato solo suggerito al lettore finora attraverso la chiave mitologica<sup>14</sup>, la metafora lo chiarisce qui per la prima volta e perentoriamente: il significato del titolo della novella.

Aschenbach scende all'Hotel Des Bains, dove è già conosciuto, fra la nobiltà e l'alta borghesia europee. Qui nota una famiglia polacca: tre ragazze, una governante, la madre signorilmente appariscente e un fanciullo quattordicenne: «Aschenbach notò con meraviglia la bellezza perfetta di quest'ultimo». «Ricordav[a] le sculture greche dell'epoca aurea»<sup>15</sup>. Il capo del ragazzo, alcune pagine più avanti, è come «una testa di Eros». «“Bene, bene!”, pensò Aschenbach col freddo assenso professionale che talvolta usano di fronte a un capolavoro per nascondere il loro entusiasmo ed incanto»<sup>16</sup>. Da questo fervore ancora sublimato culturalmente nasce alla fine del quarto capitolo l'esplicito: «Ti amo!». In mezzo sta un tentativo di fuga che fallisce per un errore nella spedizione del bagaglio di Aschenbach che, di conseguenza, si vede costretto dal destino a tornare all'albergo ed a riconoscere a se stesso sempre più i suoi sentimenti omosessuali e pedofili. Quindi crolla la sua impalcatura morale borghese e il suo habitus prussiano, l'ipostatizzazione apollinea della sua ideologia artistica vinta sempre più dal dionisiaco principio di piacere del suo apparato psichico. Il dio dell'ebbrezza ha la meglio (nella logica dell'ideologia artistica a cui si fa estesamente riferimento nella novella, ad esempio

11. Mann 2011, p. 35; trad. it. Castellani 1970, p. 74.

12. Mann 2011, p. 41; trad. it. Castellani 1970, p. 77.

13. *Ibidem*, trad. it. Castellani 1970, p. 78. Nel film di Visconti è poi il baule nero di Aschenbach che, scaricato al Lido, somiglia a una bara.

14. Vedi, ad esempio, il taciturno gondoliere come messaggero di morte sul modello del traghettatore Caronte nell'antica mitologia greca, come già prima e più avanti un gran numero di simili rinvii e allegorie mitologiche.

15. Mann 2011, p. 50; trad. it. Castellani 1970, p. 84.

16. Mann 2011, p. 57; trad. it. Castellani 1970, p. 89.

con i rimandi al dialogo platonico *Fedro*) sul dio dell'intendimento e della misura. Secondo le norme della società borghese d'inizio '900 l'ebbrezza erotica non può mai svilupparsi direttamente sul piano concreto, piuttosto si sfoga attraverso ogni sorta di attività surrogate. Il decadimento morale di Aschenbach, «di un rigido moralista puritano»<sup>17</sup>, ha luogo sullo sfondo del disfacimento fisico della città: «Venezia, bellezza adescatrice ed equivoca», dalla «aura viziata»<sup>18</sup>, dove all'improvviso, e tenuta segreta dalle autorità, scoppia un'epidemia di colera indiano<sup>19</sup>. La novella termina con la morte di Aschenbach, che in spiaggia osserva un'ultima volta Tadzio e s'accascia sulla sedia. Così Aschenbach paga per la sua sfrenatezza libidica e il narratore per l'infrazione contro le norme a causa del soggetto della novella.

4. Motivo narrativo centrale della novella sono l'omosessualità, o meglio l'omofilia e pedofilia<sup>20</sup>. Mann stesso ha fatto accenno riguardo a sé a tali tendenze, senza che, per quanto noto, queste abbiano avuto traduzione pratica. Attraverso i figli Klaus, Golo ed Erika, tuttavia, l'omosessualità gli è ben nota più tardi. Esporre in un'opera letteraria questa tematica, nel 1912, rappresenta una rischiosa infrazione alle regole. In tal senso la magniloquente collocazione del tema all'interno di un'astratta discussione sull'arte e l'artista, con i suoi dotti rinvii culturali, decisamente funge da camuffamento, per poterlo porre comunque al centro della novella. Similmente la colpa morale è scontata con la morte di Aschenbach e lo sfacimento dei decadenti luoghi della vicenda, Venezia e l'Hotel Des Bains. Serve ad occultare la centralità del tema anche lo stile linguistico della novella, con i suoi periodi lunghi e intrecciati e il lessico ricercato. Tuttavia è da notare al proposito che, in generale, questo è tipico di Mann, in linea con la sua organizzazione del lavoro quasi burocratico-metodica, per cui è possibile anche che Mann proseguiva a lavorare a uno stesso tema per anni e decenni. Ad alcuni critici e suoi contemporanei ciò è apparso come mancanza di genialità e spontaneità, spingendo per esempio Döblin a definirlo come il signore che eleva «a principio artistico la piega della stiratura», o facendogli guadagnare l'attributo di «artista freddo»<sup>21</sup>.

17. Thomas Koebner, *Eine Passions-Geschichte: Der Tod in Venedig als Film* in Baron 2003, p. 189.

18. Mann 2011, p. 104; trad. it. Castellani 1970, p. 123.

19. Sembra che a Venezia si sia realmente verificata una epidemia di colera al tempo della stesura della novella nel 1911; altri riportano una contemporanea epidemia a Palermo. Vedi Adair 2002, p. 20. Secondo Nietzsche anche il Dionisiaco, come il colera nella novella, è venuto un tempo dall'India...

20. Omosessualità e omofilia sono tematizzate in molte opere di Mann, fra cui *Tonio Kröger* e *Der Zauberberg* (*La montagna incantata*).

21. Così lo definisce Karl Muth; vedi Harprecht 1995, p. 114.

Certamente può essere che ciò sia applicato nella novella con fine tattico, per ridurre il rischio connesso al tema, considerato che dopo *I Buddenbrook* lo stesso Mann si vedeva sempre più come “un grande scrittore” (e in segreto come successore di Goethe), già ben prima del conferimento del premio Nobel nel 1929.

Il metatesto della novella ci pare risiedere però nell’elaborazione psicologica del binomio amore-morte. In questo la novella riproduce una serie di motivi frequenti nel neoromanticismo e nel decadentismo, ma che Mann, nonostante il camuffamento ora accennato, rende a livello psicologico con molta più chiarezza e perspicacia, per così dire, *avant la lettre*, più psicoanaliticamente. Ad essere precisi, la novella parafrasa un nocciolo del modello freudiano delle pulsioni, ovvero la polarità fra eros e thanatos. Freud (che non fa uso del termine di thanatos, connotato mitologicamente) concepisce più tardi, nella sua ultima versione della teoria delle pulsioni<sup>22</sup>, quella di morte come una pulsione fondamentale, contrapposta alla libido (all’eros, alla pulsione di vita), che tende al superamento di tutte le tensioni, cioè al nirvana, ossia alla morte. Essa si manifesta dapprima, internamente, come autodistruzione e poi, secondariamente, come distruzione ovvero aggressione verso l’esterno, in breve come masochismo e sadismo. È una riflessione circa i processi psichici che si fa sempre più centrale nell’opera di Freud, anche rispetto alle sue idee più tarde su società e storia, pur costituendosi come problema per la cura psicoanalitica e l’ottimistica ambizione terapeutica a questa connessa. La profonda malinconia di Aschenbach è allora espressione di un’autodistruzione costituzionale, conseguenza della pulsione di morte. Questa è a tal punto potente che neanche i tentativi di salvarsi mettendosi in viaggio e poi di abbandonarsi al principio di piacere libidico-erotico possono fermarla. Queste tappe, semmai, appaiono come brevi mescolanze di pulsioni, tipiche della vita pulsionale per Freud, mentre la sublimazione asessuale, e culturalmente imposta, dell’eros da parte di Aschenbach sembra sul piano psicoenergetico addirittura rafforzare l’autodistruzione. La novella, in sostanza, appare come una lucida parafrasi di un’autodistruzione presente nel profondo, nel segno della pulsione di morte (tardo) freudiana. Nel segno, cioè, di un destino di pulsione individuale, non di un destino storico e sociale di classe o familiare, come era stato descritto nei *Buddenbrook*. Decadenza individuale, non collettiva, come malattia mortale, non più solo

22. Formulata per la prima volta in *Jenseits des Lustprinzips (Al di là del principio di piacere)*, del 1920.

temporanea malattia dei sentimenti<sup>23</sup>. Al sostanziale pessimismo storico di Nietzsche e Schopenhauer si aggiunge ora anche (per così dire, in modo letterario-spontaneo) quello freudiano. Anche il modello strutturale freudiano si adatta, sorprendentemente, alla perfezione: l'identità esteriore dell'Io di Aschenbach, faticosamente costruita e sostenuta lungo la sua vita, crolla e l'apparato psichico è travolto dall'Es, dal Dionisiaco sfrenato della mitologia. Con la conseguenza che, in una struttura ossessivo-compulsiva, è possibile e necessario solo più l'intervento del Super-Io come netto taglio di morte. Non fa differenza se come morte per profonda malinconia o per aver mangiato fragole mature, contraendo il colera, ciò che Mann lascia ambigualmente in sospeso, come del resto quasi tutto nella novella. Ironia e ambiguità, infatti, costituiscono un'importante caratteristica della narrazione, impedendo che la novella si faccia greve ed esplicita. In questo senso, un lettore, volendo, potrebbe sempre ancora sperare in uno scioglimento della vicenda puramente simbolico o addirittura in una guarigione di Aschenbach, una conversione positiva. Il pessimismo manniano, solo in parte fondamentalmente ideologico, è in buona parte *soltanto* letterario, intinto nelle forme ludiche del decadentismo.

5. Luchino Visconti nasce nel 1906. La famiglia paterna appartiene all'alta nobiltà italiana, la madre ad una famiglia di grandi industriali, gli Erba. Il giovane Luchino vive una vita lussuosa, fra gli agi materiali, in mezzo alla nobiltà e l'alta borghesia italiane ed europee, senza definiti orientamenti e interessi professionali. Entra in contatto con il cinema piuttosto casualmente, durante un soggiorno a Parigi nel 1936, grazie alla conoscenza con artisti ed intellettuali che lo presentano a Jean Renoir, per il quale lavora poi come assistente alla regia. In Italia entra in rapporti con la cerchia intorno a Vittorio Mussolini e alla sua rivista, «Cinema», dove conosce molti giovani che discutono del rinnovamento del cinema italiano nel segno di un

23. Si rinuncia qui, per mancanza di spazio, a dare conto delle interpretazioni psicoanalitiche della novella; vedi, per esempio, l'analisi di Heinz Kohut 1972, che interpreta la patologia di Aschenbach quale transfert letterario degli stessi conflitti di Mann, in particolare con il padre; o Manfred Dierks 2012, il quale, ricollegandosi a Kohut, considera la novella come «un testo fortemente autobiografico» (p. 82) e ne determina il contenuto alla luce della nevrosi di Mann e della sua paura di una degenerazione. Sulle numerose interpretazioni letterario-psicologiche della novella, a cominciare da Hanns Sachs 1914, vedi Widmaier-Haag 1997, pp. 107-243. È possibile un'ulteriore interpretazione psicologica (o anche mitologica), considerando gli incontri, in cui echeggia il tema dello specchio, che Aschenbach ha durante il viaggio con uomini dall'aspetto strano e vistoso: quello al cimitero, il vecchio sul battello, il gondoliere, il cantore ambulante, o anche tramite l'esegesi del sogno poco prima della morte di Aschenbach.



nuovo realismo o verismo. In collaborazione con alcuni di questi (futuri) sceneggiatori e registi intraprende un tentativo pratico in questa direzione e gira nel 1942 *Ossessione*, dal romanzo di James Cain *The Postman Always Rings Twice*, un film considerato nella storia del cinema un antesignano del neorealismo, una storia di adulterio e omicidio raccontata al tempo stesso in modo melodrammatico e realistico, in un milieu rurale e piccolo-provinciale, proletario e piccolo borghese, sullo sfondo del paesaggio grigio, monotono e triste della pianura del Po<sup>24</sup>. Nonostante il presunto giudizio positivo del Duce (e quello negativo di suo figlio Vittorio) il film incontra a causa del radicale realismo nel trattamento della sua storia «immorale» enormi difficoltà di diffusione nell'Italia fascista; diviene effettivamente noto solo dopo la guerra. Se l'orientamento politico-ideologico di Visconti, in accordo con le sue origini, inizialmente è fra il conservatore e il reazionario, questa posizione cambia con i nuovi amici e le loro idee politiche. Poiché molti di loro non solo propendono verso orientamenti socialisti e comunisti, ma si impegnano sempre più nel crescente movimento della Resistenza, Visconti percorre la stessa strada. Sostiene la Resistenza non solo grazie i suoi contatti con le più alte sfere, fino alla casa reale, ma anche concretamente, offrendo rifugio nelle sue case ai ricercati durante l'occupazione tedesca di Roma "città aperta" (dopo la destituzione di Mussolini e il cambio di fronte dell'Italia). Infine finisce anch'egli in questo periodo (settembre 1943-luglio 1944) per 12 giorni in una prigione speciale dei repubblicani<sup>25</sup>. Visconti dichiara ancora nel 1973 che il periodo della Resistenza è stato il più interessante della sua vita: «Sin dalla Resistenza io ho cominciato a legarmi con amici comunisti. Sin da allora sono stato comunista. Le mie idee al riguardo non sono mai cambiate»<sup>26</sup>. Nel periodo fra la liberazione di Roma dall'occupazione tedesca nel giugno 1944 e l'immediata fine della guerra nel 1945, gli amici progettano film che perlopiù però non possono essere realizzati a causa delle difficili condizioni. Visconti allora si dedica con più impegno al teatro, affermandosi con lavori registici all'insegna di un "teatro totale", nuovo (impegno che, prima nel teatro di prosa, poi sempre più anche in campo operistico, prosegue per tutta la vita). Annotiamo ancora, sul piano biografico, che Visconti non ha mai nascosto la sua omosessualità.

24. Come la rappresenta Antonioni, quasi contemporaneamente, in *Gente del Po*, in forma elevata poeticamente, e poi nel 1956 in *Il grido*, di nuovo realisticamente (e in una dimensione esistenzialista).

25. La cosiddetta Pensione Jaccarino di Pietro Koch fa da modello per la prigione in *Roma città aperta* di Rossellini, del 1945, dove hanno luogo interrogatori e torture.

26. In Costanzo Costantini, *L'ultimo Visconti*, Milano 1976, p. 37; cit. in Rondolino 2003, p. 145.

La seconda tappa importante nella biografia cinematografica di Visconti è costituita da *La terra trema*, girato nel 1947-1948 in Sicilia (con un iniziale finanziamento del partito comunista) e presentato nel settembre 1948 al festival di Venezia. Il film soddisfa, come nessun altro, i principali criteri del neorealismo: è girato con attori non professionisti nel loro proprio ambiente, ad Aci Trezza, e in dialetto siciliano. Tuttavia il soggetto è ripreso da un romanzo di fine '800, *I Malavoglia* di Verga, storia verista di una famiglia di pescatori. Al festival di Venezia il film suscita reazioni contrastanti, soprattutto a causa del dialetto incomprensibile al pubblico e della sua lunghezza. Con il triste risultato che per lungo tempo circola solo una versione tagliata. La critica di sinistra, pur riconoscendo il valore estetico del film, ne critica l'apparente fatalismo, il pessimismo storico: *La terra trema* mostra la disgregazione della famiglia dopo la battaglia persa contro lo sfruttamento capitalista, senza offrire sul piano ideologico una prospettiva positiva. Visconti risponde alla critica 12 anni dopo, nel 1960, quando è colpito di nuovo da simili accuse per *Rocco e i suoi fratelli*. Nel saggio *Da Verga a Gramsci* riconosce di essersi avvicinato alla questione meridionale attraverso la lettura di Verga, ma di averla poi approfondita con lo studio di Gramsci. Inoltre afferma che le vicende in *Rocco e i suoi fratelli* rispondono pienamente a un principio cronachistico (categoria centrale fra i criteri neorealistici di Zavattini) e i personaggi a quello di tipicità. Altrove Visconti fa riferimento anche a György Lukács e alla sua concezione del romanzo e della storia, poi importante soprattutto per i suoi film "storici". Con *Rocco e i suoi fratelli* ritorna in certo senso al crudo realismo di *La terra trema*, descrivendo la disgregazione e rovina di una famiglia di emigrati meridionali a Milano<sup>27</sup>.

Quel realismo storico amplificato dallo sfarzo scenografico e registico, che gli viene attribuito quale segno caratteristico, appare la prima volta in *Senso*, del 1954, in cui predominano elementi melodrammatici accanto a una vicenda a sfondo storico, ma soprattutto nel *Gattopardo*, del 1963, con cui Visconti raggiunge fama mondiale. Nel segno pieno di Lukács (e anche dei *Buddenbrook* di Mann) Visconti affronta qui, in un affresco cinematograficamente travolgente e, al tempo stesso, storicamente preciso il declino della nobiltà siciliana e l'ascesa della borghesia ora dominante. Fra la sensualità della messinscena sta forse nascosta una certa nostalgia storica, in forma di un quieto dolore di fronte al disfacciamento del mondo del principe. Un

27. Quasi contemporaneamente, fra l'altro, alla messa in scena del dramma di Giovanni Testori *L'Arialda*, anch'esso fortemente realistico, con la compagnia Morelli-Stoppa a Roma, di cui venne vietata, ad esempio a Milano, la rappresentazione per "oscenità"; vedi Visconti 1979, pp. 238-250.

lutto delineato tenuamente per il tramonto del bello. Tutt'altro caso è il «film storico» immediatamente precedente a *Morte a Venezia, La caduta degli dei*, del 1969, che descrive la disgregazione di una famiglia di grandi industriali della Ruhr all'inizio del regime nazista.

Visconti, nonostante la sua adesione alla sinistra ortodossa, che non viene meno, non ha comprensione per il movimento del '68. Ha difficoltà a capire le sue richieste radicali e i suoi comportamenti spontaneistici. Preferisce piuttosto ritrarsi ora nel ricordo del passato e su posizioni esistenzial-filosofiche (come esplicitamente nell'adattamento da Camus *Lo straniero*, del 1967). *Vaghe stelle dell'Orsa* aveva già tratteggiato nel 1965 la dissoluzione, l'autodistruzione di una famiglia dell'alta borghesia italiana nei primi anni del fascismo, facendo perno sul tema dell'incesto e, in parte, con una forte stilizzazione, con Volterra quale ambientazione etrusca e dalla cupa architettura, ciò che costò al film un'accusa di estetismo e di decadentismo. In modo ancor più radicale *La caduta degli dei* cerca di rappresentare l'assoluta asocialità della famiglia Essenbeck, grandi industriali (apparentemente il riferimento è ai Krupp), nel suo rapporto opportunistico con il nazismo appena giunto al potere. Con una brutalità senza eguali, come un *Macbeth* potenziato, si succedono tradimenti, sete di potere, perversioni e omicidi, fino all'atto d'incesto a cui il figlio costringe la madre. Visconti travolge lo spettatore con questo intreccio orrorifico-demoniaco fra psicopatologia e immoralità. Tuttavia c'è qualcosa di stranamente artificioso nel modo in cui il film collega questa mattanza familiare nel segno di un'assoluta decadenza con la reale storia della società nazista<sup>28</sup>. Il film appare, a dispetto della fortissima concretezza della vicenda, come una parabola astrattamente costruita sulla connessione fra psicopatologia e fascismo, con il problema che, diversamente dal *Gattopardo*, le psicopatie trovano sviluppo su un piano fortemente individualizzato. Tale individualizzazione rinvia più a una domanda urlata sul senso della vita che ad un'analisi storica. E la risposta di Visconti a questa domanda appare impregnata di un profondo pessimismo.

6. In questa condizione di spirito Visconti affronta l'adattamento cinematografico della novella di Mann *Der Tod in Venedig*; il film è presentato in prima mondiale a Londra il 1 marzo 1971. Visconti, che si è interessato tutta

28. La "scena dei lunghi coltelli" che appare nel film, ossia il cosiddetto Röhm-Putsch e l'assassinio di Röhm a Bad Wiessee nel 1934, è riconducibile al fatto che Visconti, secondo quel che egli stesso dichiara, si trovava in Germania all'epoca e ne percepì di conseguenza il clima politico. Vedi S. Roncoroni (a cura di), *La caduta degli dei di Luchino Visconti*, Bologna 1969; cit. in Rondolino 2003, pp. 485 ss.

la vita intensamente alla letteratura europea, ama Thomas Mann. È fra i suoi autori preferiti e aveva più volte pensato ad adattamenti (poi mai realizzati) di sue opere<sup>29</sup>.

*Morte a Venezia* sembra presentare una svolta nella narrazione a metà del film. Dopo l'episodio del bagaglio alla stazione indirizzato erratamente e l'improvvisa decisione di Aschenbach di restare a Venezia, i tratti del suo viso d'un tratto si rilassano e comincia a sorridere, anche durante il tragitto in battello verso il Lido. Ora si assoggetta al destino, si lascia alle spalle il principio apollineo e la disciplina e l'ascesi connesse, per darsi al dionisiaco, ossia al suo amore per Tadzio. Che questo tentativo però non avrà buon esito, lo spettatore l'avverte chiaramente fin dall'inizio del film. Accompagnati da una sinfonia di Mahler eseguita mestamente, i titoli di testa appaiono a poco a poco in bianco su uno sfondo nero pece e la musica continua ancora mentre il battello appare nel grigiore dell'alba e Aschenbach, avvolto nella sciarpa e in una coperta, siede in un poltrona di vimini sul ponte, fino all'arrivo a Venezia.

I cambiamenti operati da Visconti rispetto alla novella di Mann sono molteplici. Alcuni sono cinematograficamente necessari, altri soggettivi e alcuni hanno anche a che fare con le debolezze del film. Anzitutto Aschenbach nel film è un compositore e direttore d'orchestra. Mann ha dichiarato più volte che nel caratterizzare il personaggio aveva in mente il compositore Gustav Mahler, che aveva conosciuto e che, sofferente fisicamente e psicologicamente, era morto durante il viaggio dei Mann a Brioni e Venezia nel 1911. Visconti, a sua volta, chiarisce che un musicista è più adatto per un film, facendo riferimento anche alla considerazione di Mann per Mahler (e al nome scelto per il personaggio della novella)<sup>30</sup>. A parte la terza e la quinta sinfonia di Mahler, nel film non è presente altra musica extradiegetica; tutte le ulteriori presenze musicali sono collegate alla diegesi. Visconti elimina rispetto alla novella tutta la parte introduttiva a Monaco<sup>31</sup> e, in parte, il secondo capitolo con le notizie sulla vita di Aschenbach e sui suoi temi

29. «Ho sempre avuto un forte interesse per la cultura, letteratura e musica tedesca. Insieme a Goethe, amo Thomas Mann. Se osserva i miei film, sono tutti intinti in Mann, in un modo o nell'altro. E anche nella musica tedesca, Mahler, Wagner». In *Observer*, 30 giugno 1972; cit. in Zander 2005, p. 188.

30. Vedi in proposito la lunga intervista condotta da Lino Micciché con Visconti su *Morte a Venezia*; in Micciché 1971, p. 114. Nel film la figura di Aschenbach, nella rappresentazione di Dirk Bogarde, somiglia solo in parte a Mahler, rifacendosi altrettanto a Mann (dai baffi all'abbigliamento, fino alla lettura delle *Münchener Neuesten Nachrichten*, che facevano parte delle letture quotidiane di Mann).

31. La passeggiata per Monaco, però, era stata girata, Visconti l'ha lasciata fuori solo in fase di montaggio del film.

di lavoro, e con questo anche i ragionamenti e i pensieri che Mann quale narratore in terza persona formula in nome di Aschenbach sull'arte e l'artista, come i numerosi riferimenti alla mitologia greca classica. Tale struttura narrativa, come il suo contenuto, non può essere trasposta direttamente sullo schermo, cosa che richiede altri mezzi sinestetici. Visconti risolve il problema da un lato lasciando parlare Aschenbach stesso, dall'altro per mezzo di flashback in cui Aschenbach è impegnato in discussioni con il suo amico Alfried intorno a "lavoro-bellezza-dominio dei sensi" vs. "genio-polivalenza della musica-liberazione dei sensi", ovvero intorno alla tematica Apollo-Dioniso<sup>32</sup>. La seconda serie di flashback riguarda la vita di Aschenbach, il ricordo della moglie e della piccola figlia, di insuccessi professionali, della malattia. Quest'ultimi hanno più spazio nel film rispetto alla novella<sup>33</sup>, però appaiono integrati più armonicamente nella struttura narrativa rispetto ai primi, che risultano a tratti come corpi estranei, soprattutto quando i loro astratti dialoghi sono inseriti bruscamente fra scene al presente (come, per esempio, quando Aschenbach mangia la minestra). Qualche volta non è del tutto chiara la loro funzione rispetto allo sviluppo narrativo, ponendosi in contrasto inconciliabile con la storia a Venezia, che lo spettatore percepisce sensorialmente.

Dopo l'avvio descritto più sopra gran parte della prima metà del film è dedicata alla descrizione della clientela dell'albergo, un milieu nobile e alto borghese. In innumerevoli carrelli e panoramiche viene mostrato come vivono agiatamente le persone abbienti di molti paesi europei prima della prima guerra mondiale. Questo sguardo d'insieme su un milieu e una classe sociale, però, si presenta diverso dallo spettacolo ancor più grandioso, ma comparabile, in casa del principe di Salina nel *Gattopardo*. La rappresentazione in *Morte a Venezia* è stranamente contemplativa, non vi è esemplificato alcun processo storico, ad esempio in riferimento al declino o alla prossima fine

32. Colpisce, in proposito, che Visconti tragga ampie parti di questi dialoghi non dalla novella di Mann, ma dal suo romanzo *Doctor Faustus* (1947). Ciò vale, per esempio, anche per la scena nel bordello, in cui il compositore Leverkühn, nel *Faustus*, contrae la sifilide da Esmeralda. Esmeralda compare nel film non solo in questa scena, ma anche quale nome del battello che conduce Aschenbach a Venezia e, con ciò, alla rovina. Il motivo che essa strimpella al pianoforte è *Per Elisa* di Beethoven. Questo flashback è innescato da Tazio che, nella scena precedente, suona lo stesso pezzo, da cui si può già dedurre che Visconti accentua volutamente il ruolo di Tazio quale seduttore. Mentre la tematica artistica, nella novella, è esposta dal narratore, vi è nel *Faustus* un dialogo fra il compositore e un allievo (che vuole ricordare l'allievo di Mahler Schönberg). Dei dieci flashback del film solo due sono direttamente riconducibili a *Der Tod in Venedig* di Mann, gli altri ad altre opere di Mann o alla vita di Mahler.

33. Nella novella muore la moglie, nel film la figlia di Aschenbach. La figlia di Mahler, Maria, a sua volta, era morta nel 1907 di difterite.

del dominio di questa classe nobile e della borghesia ad essa legata. Visconti, semmai, se ne disinteressa, la ridicolizza. Con i suoi cappelli e il suo falso aplomb, essa appare esplicitamente inutile, socialmente come cinematograficamente, trattandosi solo di comparse senza valore<sup>34</sup>. I continui movimenti di macchina, in parte piani sequenza, restano neutrali, permangono sulla superficie dell'immagine. Appare evidente che l'interesse di Visconti non è più quello dei suoi «film storici» precedenti; ora è rivolto solo al protagonista e alla sua malattia mortale. La rappresentazione storico-sociale di ampio respiro si è mutata in un dramma intimistico dell'autodistruzione riferito all'esistenza individuale. Visconti stesso parla di *Morte a Venezia* come di un «tema privato»<sup>35</sup>.

Per far risaltare su questo sfondo Aschenbach e la sua controparte, Tazio, Visconti e il direttore della fotografia Pasquale De Santis fanno ricorso allo zoom. Questo serve anche a rendere visibili ogni volta i più piccoli cambiamenti nell'espressione del viso di Aschenbach; è solo grazie a questi che la storia intimista si lascia decifrare. Qui sta uno dei problemi stilistici del film, almeno con riferimento alla prima parte, alle scene nella hall dell'albergo e nel salone da pranzo. L'eccessivo ricorso allo zoom dà l'impressione a tratti di essere un espediente drammaturgico-tecnico per comunicare il delicato rapporto fra Aschenbach e Tazio; questo è condotto solo attraverso gli sguardi. Al tempo stesso lo zoom risulta un mezzo appropriato in un film così fortemente incentrato su un personaggio e sulla sua interiorità e che, nel contempo, vuole rendere il voyeurismo del protagonista<sup>36</sup>. Simili contraddizioni riguardano anche l'ambigua messa in scena stessa degli sguardi; lo spettatore talvolta vede Aschenbach e Tazio da un punto di vista neutro, poi di nuovo Tazio con gli occhi di Aschenbach, in soggettiva, poi ancora un panorama d'insieme dell'albergo a opera di una indeterminata istanza narrante esterna<sup>37</sup>.

Il rapporto fra i due è sviluppato unicamente tramite questi contatti visivi, ai quali solo col prosieguo della storia si assommano incontri sempre più frequenti a distanza sempre più ravvicinata (senza che si giunga mai a un

34. È discutibile se questo disinteresse abbinato a disprezzo è rivolto solo alla parte borghese o anche alla nobiltà, per quanto mai si possa distinguerli e la loro mescolanza non sia già ragione del disprezzo.

35. Micciché 1971, p. 124.

36. Vedi in proposito la valutazione più positiva dello zoom di Augusto Sainati, di cui descrive le funzioni in *Morte a Venezia. Lo zoom e la bellezza*; in Pravadelli 2000, pp. 271 ss.

37. Su questo e altri punti centrali di critica a Visconti Geoffrey Nowell-Smith cambia idea fra 1967 (prima edizione del libro) e 1973 (seconda edizione), e da favorevole si fa critico; vedi Nowell-Smith 1973, pp. 179-204.

contatto fisico). Dopo il primo incontro ravvicinato in ascensore Aschenbach diviene così agitato che decide all'improvviso di partire (nella novella è piuttosto il tempo che lo induce alla partenza). La mattina, proprio prima della partenza, incontra sulla soglia del salone da pranzo ancora una volta Tadzio e mormora: «Addio, Tadzio... È stato troppo breve... che Dio ti benedica!».

Tornando dalla stazione ferroviaria al Lido, Aschenbach sorride, splende il sole, lo scirocco è scomparso. Grazie a questo intervento del destino (grottescamente nella forma del servizio di spedizione bagagli) è caduta in Aschenbach una centrale soglia della sublimazione esistenziale ed egli smette almeno in parte di opporsi ai suoi impulsi libidici, dopo di che può pronunciare fra sé e sé la frase: «Tu non devi mai sorridere così... Non devi mai sorridere così a nessuno... Io ti amo», consacrandosi però, al tempo stesso, anche alla morte<sup>38</sup>. Dopo essersi caricato eterosessualmente, in conformità alla norma, per così dire, con il ricordo di un momento gioioso con la moglie e la piccola figlia su un prato di montagna (è un flashback), può abbandonarsi all'intensa osservazione di Tadzio e perfino, per la prima volta, comporre di nuovo<sup>39</sup>.

Visconti rimarca che il film non tratta affatto il tema dell'omosessualità, semmai si tratta di omofilia<sup>40</sup>. Il film tuttavia accentua rispetto alla novella la dimensione omoerotica, quando Tadzio non solo accetta gli sguardi di Aschenbach, ma a sua volta li provoca, in modo attivo, lo attrae, per così dire, tramite lo sguardo e la gestualità corporea. L'apice è raggiunto nella scena in cui Tadzio conduce una sorta di danza della seduzione fra i pali del passaggio coperto verso la spiaggia di fronte ad Aschenbach, il quale letteralmente sente le ginocchia piegarsi, quasi non si regge più in piedi e avanza barcollante dietro le cabine da spiaggia. Il gioco di Tadzio con Aschenbach nel film è tutt'altro che innocente, Tadzio lo invita al piacere e lo conduce alla morte. Neanche Aschenbach è innocente, in questo gioco. Nell'unico sogno ad occhi aperti del film, nell'agenzia di viaggi, Aschenbach, in una formazione reattiva, generosamente mette in guardia la madre di fronte al

38. Nel film Aschenbach vuole partire, esplicitamente, a causa del suo eccitamento libidico per Tadzio. Nella novella ciò resta piuttosto sottotraccia: la causa della partenza è qui il tempo, lo scirocco e i suoi effetti sulla salute. La scena alla stazione e il ritorno al Lido sono di nuovo accompagnati, come l'inizio del film, con l'adagetto della Quinta sinfonia di Mahler, come un inciso, interrotto solo dal dialogo sul bagaglio indirizzato erratamente.

39. E cioè il *Lied* per contralto del quarto movimento della Terza sinfonia di Mahler, che si ode sullo sfondo. E che a sua volta è una trasposizione musicale del *Mitternachtslied* di Nietzsche, dal *Zarathustra*...

40. Visconti nel documentario per la televisione *Thomas Mann: Tod in Venedig. Dichtung und Wahrheit*, Regia: Georg Madeja, Bayerischer Rundfunk 1985; cit. in Zander 2005, p. 84.

colera e può perciò carezzare Tadzio sui capelli. Nella realtà insegue Tadzio, l'oggetto del suo desiderio, passo a passo attraverso una Venezia sempre più tetra e sordida, «metaforica scenografia da incubo»<sup>41</sup>, senza avvertire la contessa polacca.

Da un flashback in cui il pubblico fischia un suo concerto, Aschenbach si risveglia come da un incubo, al grido di «No! No!», a cui risponde la voce di Alfried (inserita con stacco netto, proveniente dal flashback): «Saggezza, verità, dignità umana, tutto finito! Ora, se vuoi, puoi scendere nella fossa insieme alla tua musica.» Con ciò ha fine però anche la vita di Aschenbach: la deviazione dalla disciplina e dall'ordine, l'esplosione delle pulsioni, sono pagate con la morte. Quando Aschenbach nell'ultima sequenza si reca in spiaggia con fatica, una russa canta la *Ninna nanna* di Mussorgski, un bellissimo riferimento alla pulsione di morte freudiana e al ritorno allo stato infantile ossia, in senso definitivo, al nirvana. Aschenbach muore sulla spiaggia, nella sedia a sdraio, con il viso segnato, come una maschera di morte, dal sudore, dal trucco e dalla tintura dei capelli che si scioglie, mentre osserva Tadzio in lontananza nel mare. Gli manca la forza per salutare Tadzio con un cenno di mano, per la prima e ultima volta, quando gli sembra che questi da lontano abbozzi un saluto. Durante la scena di morte parte nuovamente l'adagetto della Quinta sinfonia di Mahler, come all'inizio del film (e di nuovo quale leitmotiv extradiegetico), e funge da raccordo con i titoli di coda, anch'essi in bianco su sfondo nero.

7. Manca nel film di Visconti, rispetto a Mann, la distanza ironica con cui il narratore, nella novella, articola la psicologia di Aschenbach. Nel film Aschenbach è condannato a morte, per così dire, fin dall'inizio, la sua rovina è ineluttabile, come quella della città intorno a lui, soffocata dal colera, e Aschenbach muore infine con, sul viso, una maschera disfatta e granguignolesca. Anche l'ambiente dell'albergo, pur storicizzato, non è che uno sfondo per l'immutabile destino individuale del protagonista; la *condition humaine* che qui viene mostrata, è assolutamente pessimistica, l'attenua appena, ma insufficientemente, una certa malinconia del ricordo. L'elemento esistenziale non è, in senso stretto, esistenzialista, piuttosto di derivazione tardo-romantica, e può essere interpretato anche come malinconico addio al XIX secolo, ormai tramontato, e al suo ideale di opera d'arte totale (mentre è impossibile non notare il disprezzo di Visconti, dal *Gattopardo* in poi, per la borghesia in ascesa). Insieme alla distanza ironica manca nel film, in gran

41. Koebner, *op. cit.*, p. 197.



parte, anche l'ambivalenza manniana, l'ambiguità che permane a lungo circa il destino di pulsione di Aschenbach<sup>42</sup>. Per questo il destino di Aschenbach nel film può essere interpretato più ampiamente: l'ineluttabilità della morte non consegue solo, in fine, dalla sopraffazione libidica del suo Io, ma risulta già stabilita, come condizione esistenziale di fondo della vita. Fin dall'inizio Aschenbach è isolato, separato dal suo ambiente e dalla vita, malato patologico e di una malinconia incurabile.

In gran parte delle esegesi la novella di Mann è considerata come una rappresentazione non solo della individuale autodistruzione di un uomo, ma anche del declino e della scomparsa di una classe sociale e di un sistema di potere ad essa connesso. Vi è già espressa, nel 1912, la sua autodistruzione con la prima guerra mondiale. Al tempo stesso, tuttavia, così perlomeno la interpreta gran parte della critica letteraria, la novella è anche un tentativo di salvare i frutti ideali dell'arte e della cultura borghesi del XIX secolo, nel segno dell'umanismo e dell'illuminismo. Per Visconti il lavoro sulla novella, quasi 60 anni più tardi, è un'ambigua operazione rievocativa circa la sua origine da questa classe, con tutte le sue peculiarità di vita, seducenti, ma ora divenute insignificanti. L'inarrestabile declino di questa classe (di cui Visconti stesso fa esperienza) potrebbe, come in precedenza, assurgere a tema centrale dell'opera, ma *Morte a Venezia* non è più un film storico, incentrato ormai, quale ontologica parabola esistenziale, solo su un singolo individuo, come una «sinfonia della decadenza»<sup>43</sup>, una sinfonia di morte a cui è stata conferita bella forma<sup>44</sup>. Il tentativo di salvare la cultura borghese, a cui Visconti dovrebbe tenere per ragioni biografiche, è ormai solo un pessimistico commiato. La costruzione freudiana della pulsione di morte è soddisfatta, per così dire, con radicale unilateralità, mentre in Freud la terapia psicoanalitica, con la sua dialettica, rappresenta comunque, nelle biografie individuali e culturali, sempre un contrappeso. Tutti e due, film e novella, si collocano a livello tematico nel segno della decadenza, seppure in modi del tutto diversi sul piano storico. Se il testo di Mann può essere ancora ascritto alla letteratura del Decadentismo, il film di Visconti, al termine della sua

42. Calcando un po', si potrebbe affermare che l'Aschenbach manniano potrebbe essere curato psicoterapeuticamente e culturalmente, se solo riuscisse a liberarsi dell'insieme di repressive norme borghesi, interiorizzate, mentre l'Aschenbach di Visconti va incontro ineluttabilmente alla morte.

43. Micciché 1971, p. 74.

44. Nel film il riferimento storico più forte non è esplicitato; esso è percepibile solo tramite una conoscenza del contesto e, semmai, immaginabile grazie all'immediata impressione sensoriale. Si tratta della musica di Mahler, nella misura in cui Mahler rappresenta la fine della grande scuola sinfonica (viennese) del XIX secolo, prima che essa venga rimpiazzata dalle nuove tonalità, per esempio, del suo allievo Schönberg.

carriera, è semmai una reminiscenza profondamente malinconica, pessimistica, della *fin de siècle* e del Decadentismo. Se la novella è anche un gioco letterario con la fine, con l'autodistruzione, l'autoannientamento esistenziale, nelle concrete immagini del film, è senza scampo.

## Riferimenti bibliografici

- Adair, Gilbert, *Adzio und Tadzio. Wladyslaw Moes, Thomas Mann, Luchino Visconti: Der Tod in Venedig*, Edition Epoca, Zurich 2002.
- Bacon, Henry, *Visconti. Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Bahr, Eberhard, *Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Erläuterungen und Dokumente*, Reclam, Stoccarda 1991.
- Baron, Frank, Gert Sautermeister (a cura di), *Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos* Schmidt-Römhild, Lubeca 2003.
- Dierks, Manfred, *Der Tod in Venedig als leiblich-seelische Strukturphantasie*, in Ortrud Gutjahr (a cura di), *Thomas Mann*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2012, pp. 81-100.
- Faulstich, Werner, Ingeborg Faulstich, *Modelle der Filmanalyse*, Fink, Monaco 1977.
- Ferrero Adelio (a cura di), *Visconti: Il cinema. Catalogo critico*, Comune di Modena, Modena 1977.
- Geitel, Klaus et. al., *Luchino Visconti*, Hanser, Monaco 1981.
- Goll, Thomas, *Die Deutschen und Thomas Mann. Die Rezeption des Dichters in Abhängigkeit von der politischen Kultur Deutschlands 1898-1955*, Nomos, Baden-Baden 2000.
- Harprecht, Klaus, *Thomas Mann. Eine Biographie*, Rowolt, Reinbek 1995.
- Hühn, Peter, *Luchino Visconti: Der Tod in Venedig*, in Hans-Peter Rodenberg (a cura di), *Das überschätzte Kunstwerk*, LIT, Berlino 2010.
- Kohut, Heinz, *Thomas Manns Tod in Venedig. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung*, in Alexander Mitscherlich (a cura di), *Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse*, Suhrkamp, Francoforte 1972, pp. 142-167.
- Mann, Thomas, *Der Tod in Venedig*, Fischer, Francoforte 2011.
- Mann, Thomas, *Gesammelte Werke*, 13 voll., Fischer, Francoforte 1960 ss.
- Mann, Thomas, *Briefe 1889-1955*, 3 voll., Fischer, Francoforte 1961 ss.
- Mann, Thomas, *Essays*, vol. III, *Musik und Philosophie*, Fischer, Francoforte 1978.

- Micciché, Lino (a cura di), *Morte a Venezia di Luchino Visconti*, Cappelli, Bologna 1971.
- Nowell-Smith, Geoffrey, *Luchino Visconti*, Secker & Warburg, Londra 1973.
- Ognibene, Fabio, *Die Sehnsucht nach Italien. Thomas Mann und sein ambivalentes Verhältnis zur Welt Italiens*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2010.
- Pravadelli, Veronica (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Fondazione Nazionale del Cinema, Roma 2000.
- Ridley, Hugh, Jochen Vogt, *Thomas Mann*, Fink, Paderborn 2009.
- Rondolino, Gianni, *Luchino Visconti*, Utet, Torino 2003.
- Servadio, Gaia, *Luchino Visconti. A Biography*, Weidenfeld & Nicholson, Londra 1982.
- Schenk, Christiane, *Venedig im Spiegel der Décadence-Literatur des Fin de siècle*, Lang, Francoforte 1987.
- Schifano, Laurence, *Luchino Visconti. Fürst des Films*, Katz, Gernsbach 1988.
- Schroeter, Klaus, *Thomas Mann*, Rowolt, Reinbek 2002.
- Singer, Irving, *Reality Transformed. Film as Meaning and Technique*, MIT Press, Cambridge, MA 1998.
- D'Amico de Carvalho, Caterina, Renzi, Renzo (a cura di), *Luchino Visconti: Il mio teatro*, vol. II, 1954-1976, Cappelli, Bologna 1979.
- Widmaier-Haag, Susanne, *Es war das Lachen des Narziss. Die Theorien der Psychoanalyse im Spiegel der literaturpsychologischen Interpretationen des Tod in Venedig*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1998.
- Zander, Peter, *Thomas Mann im Kino*, Bertz + Fischer, Berlino 2005.



«Je prends mon bien où je le trouve».  
Visconti e la letteratura

**LUCIANO DE GIUSTI**

### **Film intrisi di letteratura**

*Morte a Venezia* può essere considerato un film esemplare dell'attitudine traspositiva di Luchino Visconti, un regista che, come pochi altri, ha eletto la letteratura a risorsa primaria della propria opera cinematografica, profondamente nutrita di apporti letterari. Lo aveva postulato fin dal 1941, nello scritto *Tradizione e invenzione*, prendendo posizione in una polemica del tempo sui rapporti tra le due arti. Visconti interviene criticando chi, nel mondo del cinema, si compiace «di avvezzare il pubblico al gusto del piccolo intrigo, del retorico melodramma dove una meccanica coerenza garantisce ormai lo spettatore anche dal rischio dell'estro e dell'invenzione». Si schiera spontaneamente tra «coloro che hanno fede nella ricchezza e nella validità, per il cinema, di una ispirazione letteraria». Di fronte alla banalità e miseria di tanti soggetti nel cinema del tempo, sostiene sia naturale «volgere gli occhi con nostalgia alle grandi costruzioni narrative dei classici del romanzo europeo e di considerarli la fonte oggi più vera d'ispirazione. È bene avere il coraggio di dire "più vera", anche se taluno tacerà questa nostra affermazione di impotenza o almeno di scarsa purezza "cinematografica"»<sup>1</sup>. La presa di posizione di Visconti anticipa di un decennio quella del medesimo tenore assunta da André Bazin nel saggio *Per un cinema impuro*, scritto in difesa dell'adattamento quale risorsa indispensabile al cinema: esaurito il combustibile interno al proprio linguaggio, esso ha la possibilità di attingere a un immenso giacimento di storie e strutture narrative<sup>2</sup>.

1. L. Visconti, *Tradizione e invenzione*, in *Stile italiano nel cinema*, vol. VIII, D. Guarnati, Milano 1941, ora in L. Micciché, *Luchino Visconti*, Marsilio, Venezia 1996, p. 95.

2. Cfr. A. Bazin, *Per un cinema impuro*, in *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1979, pp. 119-142.

Il proposito del regista, formulato prima di cimentarsi con la macchina da presa, troverà ampia attuazione quando si misurerà con tale mezzo espressivo e farà ricorso costantemente agli apporti della letteratura. Gran parte dei suoi film scaturiscono da una sorgente letteraria, sia che lo attestino esplicitamente, come *Senso* (1954), *Le notti bianche* (1957), *Il Gattopardo* (1963), *Lo straniero* (1967), *Morte a Venezia* (1971), *L'innocente* (1975), sia che vi attingano senza preventiva ed esplicita dichiarazione nei titoli di testa come *Ossessione* (1943) e *La terra trema* (1948). In alcuni casi le fonti sono plurali, come ad esempio per *Rocco e i suoi fratelli* (1960) che scaturisce da *Il ponte della Ghisolfa* di Giovanni Testori sul quale vennero innestate suggestioni provenienti da *L'idiota* di Dostoevskij nonché da Thomas Mann e Arthur Miller. Ancora più numerose, ancorché contaminate e mascherate, quelle alla sorgente di *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965): Eschilo, Leopardi, John Ford e altri ancora. Analogamente ne *La caduta degli dei* (1969) confluiscono alcune delle «grandi costruzioni narrative dei classici del romanzo europeo» cui il regista accennava nello scritto del '41: dai *Demoni* di Dostoevskij al *Macbeth* di Shakespeare messi in fusione come i minerali nelle acciaierie degli Essenbeck, ritratti in famiglia sul modello dei *Buddenbrook* di Thomas Mann, scrittore che appartiene all'orizzonte culturale del regista ben prima della trascrizione di *Morte a Venezia*.

Ma, al di là delle differenze specifiche, di fronte a un ventaglio così ampio dei modi di presenza delle fonti letterarie nei testi filmici, evidente o sottocutanea che sia, forte o leggera che si presenti, vien fatto di chiedersi: è possibile individuare un atteggiamento comune del regista di fronte al testo da portare sullo schermo, un suo specifico modo di operare la trasposizione?

### **Primi film, primi debiti: *Ossessione* e *La terra trema***

I primi film danno subito chiare indicazioni. Fin dall'esordio con *Ossessione* il regista utilizza una fonte letteraria – *Il postino suona sempre due volte* di James Cain, letto in una traduzione francese avuta da Jean Renoir – in maniera così libera da ogni debito, incluso quello di fedeltà, da poterne omettere la citazione nei titoli di testa. In una minuziosa analisi comparativa del testo filmico con quello letterario Lino Micciché mise in luce come in verità i prestiti sul piano dei personaggi e della struttura siano ingenti<sup>3</sup>. Nondimeno gli scarti dalla fonte, a cominciare dalla dislocazione degli ac-

3. Cfr. L. Micciché, *Visconti e il neorealismo*, Marsilio, Venezia 1998, pp. 25-72.

cadimenti, spostati dalla provincia americana alla bassa ferrarese, sono di tale entità da generare una determinante ricaduta sul piano degli effetti di senso. Alleggerendo la tonalità del poliziesco, tagliando ellitticamente alcuni eventi, incluso quello centrale del delitto, inserendo nuovi personaggi, come ad esempio lo Spagnolo, Visconti plasma la materia romanzesca secondo canoni esclusivamente suoi, tra i quali spicca il modello del melodramma evocato fin dalla prima sequenza con la romanza della Traviata verdiana «Di Provenza il mar, il suol». Elabora dunque una sceneggiatura originale a partire da un traliccio narrativo e alcuni elementi ispirativi presi a prestito e rimodulati in funzione della propria sensibilità e poetica.

È quel che avviene anche nel secondo film, *La terra trema*, liberamente e largamente ispirato ai *Malavoglia* di Giovanni Verga, utilizzato come guida eletta nell'universo dei pescatori siciliani di Aci Trezza. Uno degli aspetti più originali della trasposizione è costituito dal tentativo di restituire il ritmo e il suono dell'universo romanzesco. «La potenza e la suggestione del romanzo verghiano appaiono tutte appoggiate al suo intimo e musicale ritmo» e «la chiave di una realizzazione cinematografica dei *Malavoglia* è forse tutta qui, cioè nel tentare di risentire e di cogliere la magia di quel ritmo»<sup>4</sup>: così scriveva Visconti quando il film era un sogno ancora lontano dalla realizzazione ma già pensava che se avesse avuto la fortuna di farlo non avrebbe dovuto sorprendere la sua insistenza sulla dimensione sonora perché il suono dei nomi, fossero di persone o luoghi, bastava da solo a spalancare lo scenario magico del paesaggio siciliano. Così, nel tentativo di trovare una equivalenza formale sul piano del linguaggio cinematografico, voci e rumori vengono trattati come elementi di una autentica partitura polifonica che ha il ritmo solenne del poema audiovisivo. Ma, insieme a tale dimensione musicale, ritroviamo anche molti dei motivi del romanzo: la natura avversa o indifferente alle sorti umane, la poetica dei vinti, la dissoluzione dell'unità familiare, la presenza aleggiante del fato nelle vesti di condizione e assetto sociale, il ruolo determinante dell'economia anche nelle vicende affettive, il conflitto generazionale, nonché quello tra vecchio e nuovo in generale, l'emarginazione del ribelle e l'impossibilità del riscatto individuale.

Oltre a molti temi e motivi del romanzo, nel film si ritrovano personaggi, ambienti, eventi, nomi, presenze e perfino sequenze che sono la scansione sceneggiata di pagine verghiane, tutto però dislocato nel presente contemporaneo alle riprese, in una rilettura critica e attualizzante del romanzo che fa perno sul personaggio di 'Ntoni la cui ribellione viene assunta a nuovo centro

4. L. Visconti, *Tradizione e invenzione*, cit., p. 96.

diegetico. Ancorché vinto, il giovane è il nuovo protagonista che oscura il vecchio Padron 'Ntoni che campeggia nei *Malavoglia*. Visconti rovescia gli equilibri e il peso relativo di nonno e nipote. Quest'ultimo, che in Verga si ribellava per «vaga bramosia d'ignoto» (connotati spostati nel film su Cola che abbandona il paese e se ne va) diventa l'uomo in rivolta per chiara coscienza di classe, pienamente consapevole dello sfruttamento che subisce quella cui egli appartiene. Nonostante mutazioni così radicali nell'impianto, la sostanza del contenuto verghiano non viene stravolta, semmai fatta crescere e lievitare secondo le indicazioni di Bazin: «Non si tratta più di tradurre nel modo più fedele e intelligente possibile, e ancor meno di ispirarsi liberamente, con amorevole rispetto, in vista di un film che raddoppi l'opera, ma di costruire sul romanzo, attraverso il cinema, un'opera di secondo grado. Non un film "paragonabile" al romanzo, o "degno" di lui, ma un nuovo oggetto estetico che è qualcosa come il romanzo moltiplicato per il cinema»<sup>5</sup>.

### **A distanza dalla sorgente: *Senso* e *Le notti bianche***

*Senso* è il primo film di Visconti girato a partire da una fonte dichiarata nei titoli di testa: il racconto omonimo di Camillo Boito. Lo «scartafaccio segreto della contessa Livia», che possiede la forma del diario intimo, nel quale la protagonista racconta la storia della sua passione per un giovane ufficiale austriaco, viene squadernato dal regista per includervi la rappresentazione della storia italiana del 1866. La dimensione intima della prima persona della novella sopravvive a tratti nella voce narrante della donna, che però non è più la protagonista assoluta, e la vicenda non appare più tutta filtrata attraverso la sua coscienza e memoria: il giovane amante non è solo una figura della memoria di Livia; resta vile e cinico, ma, in quanto figura che conquista uno statuto d'essere autonomo, si vede assegnare da Visconti una essenziale funzione di disinganno, rivelatore della falsa coscienza di Livia. Nel film mutano, in maniera coassiale, il profilo dei personaggi, i loro rapporti e il peso relativo di ciascuno. Scompare l'avvocato Gino ed entra in scena il marchese Ussoni, un personaggio estraneo alla novella, figura che, per i tagli censori subiti, rimase incompiuta come la rivoluzione borghese del

5. A. Bazin, *Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson*, «Cahiers du cinéma», n. 3, giugno 1951, tr. it. G. Grignaffini (a cura di), *La pelle e l'anima*, La Casa Usher, Firenze 1984.



Risorgimento, un'interpretazione di quella fase storica che il regista avrebbe voluto sviluppare in maniera maggiormente approfondita.

Anche solo da questa sintetica ricognizione delle varianti più cospicue si evince che la novella di Boito venne assunta dal regista come una sorta di libretto d'opera, aperto a ogni modifica, sul quale orchestrare un grande e sontuoso melodramma: lo testimoniano sia la costruzione di alcune scene come duetti d'opera, sia le frequenti inquadrature dall'alto, simulazioni del punto di vista dello spettatore del loggione o dei palchi. Una distanza siderale separa il film dalla sua fonte, utilizzata da Visconti in maniera assai spregiudicata: dal testo originale il regista sembra aver preso a prestito alcuni tratti che l'hanno ispirato per costruire una sceneggiatura che se ne distacca in molti aspetti essenziali, sul duplice piano intrecciato della forma e sostanza, sia dell'espressione sia del contenuto.

Non diversamente avviene nel film successivo, *Le notti bianche*, ancora una volta costruito su un testo letterario, l'omonima novella di Dostoevskij, trasfigurata dalla moltitudine di varianti introdotte dagli sceneggiatori: le notti nelle quali un uomo, il sognatore della fonte, incontra (e si innamora di) una donna che aspetta un altro, vengono ridotte da quattro a tre, separate da due brevi risvegli mattutini che rompono la notturna unità originaria del racconto garantita, come *Senso*, dalla voce narrante in prima persona. La terza notte, in particolare, è composta di episodi inediti come la sequenza del dancing, l'incontro del protagonista con la prostituta e la conseguente rissa con degli avventori.

Anche spazio e tempo sono diversi. Si valica il secolo del testo d'origine approdando alla contemporaneità, mentre l'ambientazione, pur nella ricerca di un equivalente, appare radicalmente mutata passando dall'astratta Pietroburgo a un centro portuale italiano modellato su quello di Livorno. Ma lo scarto maggiore viene prodotto dal mutato profilo del protagonista che in Dostoevskij è un intellettuale sognatore mentre in Visconti è così concreto e realista da sollecitare Natalia a lasciar perdere i sogni e i fantasmi del passato. Capovolgendo ruoli e funzioni, è lei la romantica sognatrice che, per di più, non patisce disillusioni, visto che il suo tenace attaccamento al sogno finirà per essere premiato, mentre saranno sconfitti la ragionevolezza e il buon senso dell'uomo. Laddove tutto nella novella è filtrato dall'anima del sognatore, compresa la donna, nel film essa vive un'esistenza autonoma e brilla di luce propria. La Nasten'ka della fonte letteraria, così evanescente che potrebbe essere anche solo l'allucinato ectoplasma scaturito dalla fantasia sognatrice di lui, diventa una più concreta Natalia, caparbiamente attaccata all'amore sognato. Diversamente dalla novella di Dostoevskij, sostanzialmente presa

a prestito e utilizzata dal regista per lo svolgimento di un proprio discorso, l'indecifrabile alterità della donna di Visconti finisce per essere figura del destino. Pensando al *Barbiere di Siviglia*, rappresentato nella sequenza del teatro, possiamo sintetizzarne l'assunto con le parole di Figaro a Rosina: «Donne, donne, eterni Dei / chi vi arriva a indovinar?»

### **L'irripetibile consonanza del *Gattopardo***

Di tutt'altra specie è invece l'adattamento del *Gattopardo*, un unicum irripetibile nella filmografia viscontiana: un film sostanzialmente rispettoso della fonte, consonante con la sua voce, ad essa fedele. Pur sapendo che negli studi sull'adattamento il criterio della fedeltà ormai da lungo tempo si è rivelato vago e infecondo, incapace com'è di produrre alcun vero avanzamento nella conoscenza, per *Il Gattopardo* il termine viene spontaneo e suona pertinente, soprattutto se comparato agli altri casi. Fedeltà allo spirito, occorre precisare, l'unica possibile del resto, giacché in una traduzione intersemiotica quella alla lettera appare un non senso. Il film infatti – e forse non poteva essere altrimenti – imbocca una via divaricante dalla sua sorgente nei tratti intraducibili, come certi tratti dei monologhi interiori in cui si condensano gli stati di coscienza (e quelli inconsci) del Principe. Più in generale lo scarto tra le due opere va ascritto agli effetti collaterali di senso della trasposizione: dunque, più che a consapevoli scelte intenzionali, a ricadute per inerzia dovute alla diversa natura dei due linguaggi.

Ma anche «fedeltà allo spirito», pur nella determinazione specificante sopra indicata, è un'espressione vaga, priva di concretezza e precisione scientifica perché fa riferimento a una dimensione sfuggente, non misurabile, concettualmente inafferrabile. Attiene però a qualcosa che, pur indefinibile, si sente senza averne cognizione chiara e distinta. Si tratta di un oltre, simile a quello che si avverte nell'esperienza del sublime, definito da Kant come «facoltà dell'animo umano superiore a ogni misura dei sensi». Un'opera, nella fattispecie letteraria, si presenta con una voce, possiede una tonalità e un timbro, promana un'atmosfera, un'aura perfino, avvertibile pur senza riuscire a formularla con gli strumenti del linguaggio verbale, soprattutto quello assertivo e apodittico. Ma c'è: aleggia tra le righe del testo letterario o nel sottofondo delle immagini cinematografiche.

Alla base di una fedeltà così intesa vi è una profonda consonanza tra scrittore e regista, propiziata – si può ipotizzare – dalle comuni origini aristocratiche, determinanti nella formazione della loro sensibilità. Ma l'affinità

culturale tra i due autori è una dimensione extratestuale sulla quale non si può costruire alcuna fondata analisi comparativa. Quest'ultima, esercitata sui rispettivi testi, consente piuttosto di vedere come la rispettosa aderenza del film al romanzo derivi, sul piano narratologico, dall'adozione di un analogo punto vista. Il romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, come sinteticamente lo concepisce il suo autore, «è l'aristocrazia vista *dal di dentro*, senza compiacimenti»<sup>6</sup>.

Sintonizzato sulla fonte, per raccontare la vicenda prevalentemente interiore del Principe di Salina che giganteggia solitario sulla scena, anche Visconti adotta un punto di vista interno. Come nel romanzo accade spesso che voce d'autore e voce del protagonista si sovrappongano, così nel film, altrettanto spesso, vengono fatti coincidere sguardo narrante e sguardo del personaggio. È questa infatti la chiave per comprendere come l'adozione di un medesimo punto di vista sia generatore di una consonanza di poetica. Consonanza, espressa in termini di aderenza e fedeltà, che possiede una forza soverchiante in grado di imporsi sulle pur lampanti divergenze aperte dal film rispetto alla sua fonte, forza così ingente da relegarle in secondo piano. Eppure esse sono cospicue perché vengono omesse quasi tre parti del romanzo su otto: la quinta (ridotta a un cenno), la settima e l'ottava, dedicate rispettivamente alla morte del Principe (nel 1883) e alla vita delle sue figlie, in particolare Concetta (colte in uno scorcio del 1910), omissione che investe anche l'epilogo del romanzo con la carcassa di Bendicò lanciata dalla finestra a dissolversi in un «mucchietto di polvere livida».

Il respiro storico del romanzo viene circoscritto al segmento compreso tra lo sbarco dei garibaldini in Sicilia (1860) e i fatti di Aspromonte (1862), concentrando dunque la narrazione sulla fase cruciale del passaggio che porta alla fine dell'egemonia nobiliare. La morte del protagonista e la sopravvivenza delle figlie vengono riassorbiti nell'ampia sequenza sottofinale del ballo durante la quale il decorso futuro è adombrato e prefigurato: l'estenuato protrarsi della festa danzante che lentamente appassisce e i segni luttuosi che affiorano nel suo graduale disfacimento trascrivono adeguatamente il cuore del romanzo i cui episodi, scrisse Tomasi di Lampedusa, «mostrano il progressivo disfacimento dell'aristocrazia; tutto vi è soltanto accennato e simbolizzato; non vi è nulla di esplicito e potrebbe sembrare che non succeda

6. Lo scrive Giuseppe Tomasi di Lampedusa in una lettera a un amico, «L'Espresso», 8 gennaio 1984 (corsivo mio). Il romanzo dello scrittore siciliano è «il solo mai scritto con punto di vista aristocratico interno» (F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del "Gattopardo"*, Einaudi, Torino 1998, p. 154).

niente»<sup>7</sup>. Si sa, invece, che accade qualcosa di rilevante sia sul piano storico sia in quello intimo: al crepuscolo dei Gattopardi corrisponde l'avvento delle iene, degli sciaccalotti, e tutto «dopo sarà diverso, ma peggiore».

### Un caso di autentica riduzione: *Lo straniero*

Alla positiva eccezione del *Gattopardo* fa da contrappunto quella di segno opposto de *Lo straniero*, tratto dal romanzo omonimo di Albert Camus, caso esemplare di film che, in paradosso solo apparente, si allontana dalla fonte a causa del rigido rispetto della lettera imposto dagli eredi dello scrittore: caso emblematico di tradimento per imposizione di fedeltà. All'epoca del *Gattopardo* Visconti disse: «Capita spesso, leggendo quanto viene scritto a proposito di un film che ha tratto la sua ispirazione da un romanzo, di veder affiancare e confrontare le due opere, quasi che dovessero essere la stessa cosa. Quando, per la natura stessa dei mezzi di espressione di cui si servono, un film e un'opera letteraria non possono essere la stessa cosa»<sup>8</sup>.

Ora, per trasportare un romanzo come quello di Camus, che cosa poteva fare Visconti? Al di là dei vincoli imposti, l'operazione si presentava assai ardua. Non so quali equivalenze audiovisive avrebbero potuto sostituire la scrittura tersa e astrattamente evocativa di Camus, di fatto irrepresentabile. Il problema stava dunque alla radice: «L'unica cosa che posso fare – si era detto il regista – è romanzarlo dal di dentro, rendere cioè evidente, visiva, la psicologia del personaggio, dare un volto a ciò che per Camus è soprattutto un'idea»<sup>9</sup>. Spiegò anche a Francine Camus, la moglie dello scrittore, che «il romanzo ridotto in immagini cinematografiche diventava una povera cosa se tutti i pensieri, tutti i ragionamenti di Mersault non venivano esteriorizzati e concretizzati in immagini»<sup>10</sup>.

Come già era accaduto per i monologhi interiori del Principe nel *Gattopardo*, il regista sacrificherà molti dei pensieri del protagonista ormai condannato a morte. Fu così che andò perduto il senso del vuoto, la presenza del nulla che come un tarlo erode l'essere delle cose nel quadro di una esistenza che corre in bilico tra senso e non senso. Il film manifesta la sua forza nella dimensione civile della vicenda, per la quale il regista possedeva gli strumenti

7. *Ibidem*.

8. *Visconti spiega perché scelse il Gattopardo*, «Paese sera», 19 aprile 1963.

9. «L'Espresso», 7 novembre 1965.

10. S. Roncoroni (a cura di), «*La caduta degli dei*» di *Luchino Visconti*, Cappelli, Bologna 1969, p. 16.

drammaturgici, mentre non disponeva di una scrittura rarefatta per alludere all'irrapresentabile ed esprimere senza mostrare. Così, solo una parte del romanzo passò sullo schermo, quella permeabile alla rappresentazione. Per tale ragione l'adattamento de *Lo straniero* può essere stigmatizzato con uno dei termini consueti e diffusi per questa procedura: quello di *riduzione*.

### ***Morte a Venezia e L'innocente: fonti oscurate da varianti***

Visconti sa bene che un film tratto da un testo letterario è sempre un'opera a se stante: «la pagina scritta è solo un punto di partenza ed è un non senso chiedere a un regista di film una fedeltà assoluta»<sup>11</sup>. Con la consapevolezza che «non si fa mai una trascrizione pura e semplice» e che «il proprio punto di vista interviene sempre»<sup>12</sup>, di fronte a un testo letterario da portare sullo schermo Visconti si prefigge di mettere in luce «una dimensione che esso possiede implicitamente e che solo uno sguardo “altro” può dargli»<sup>13</sup>. Preparando la trasposizione di *Morte a Venezia* di Thomas Mann, il regista ne tradisce intenzionalmente la lettera per provare a restituirne, in un altro linguaggio, nella maniera più pertinente e, negli intenti, quanto più fedelmente possibile, le latenze, i significati riposti, custoditi nelle pieghe del testo. Cerca di raggiungere lo scopo introducendo moltissime varianti: integrative, destitutive, sostitutive, sia nel profilo dei personaggi – a partire da quello principale – sia nella struttura narrativa. La più importante e gravida di ricadute attiene alla trasformazione del protagonista da scrittore a musicista, metamorfosi non del tutto arbitraria né immotivata dato che lo stesso Mann, appresa la notizia della morte di Gustav Mahler proprio mentre stava scrivendo *La morte a Venezia* durante un soggiorno al Lido, prestò alcuni tratti del compositore al suo personaggio<sup>14</sup>.

Quanto alla struttura narrativa, il regista scelse di aprire il film sul viaggio e sull'approdo di Aschenbach al Lido di Venezia: quello dell'arrivo come incipit narrativo è un motivo ricorrente a lui congeniale. La prima parte della novella avrebbe dovuto essere recuperata da un flashback, che fu anche

11. «Le Monde», 12 febbraio 1971

12. «Cahiers du cinéma», n.189, aprile 1967.

13. Conversazione con Anne Cappelle, «Arts et Loisirs», aprile 1967, cit. in L. De Franceschi, *Il film “Lo straniero” di L. Visconti*, Biblioteca di Bianco & Nero, Roma 1999, p. 25.

14. «La semplice decisione di far cambiare mestiere al personaggio [...] ha prodotto una trasformazione radicale del testo originale. Il film rispetta la fabula di superficie del romanzo, ma non perviene a renderne la fabula profonda» (U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2003, p. 340).

girato ma venne omissso al montaggio. L'originaria linearità del racconto venne spezzata da altri flashback che narrano episodi inediti rispetto al testo fonte. Aperta la strada dalla metamorfosi di Aschenbach (ora musicista), alcuni vennero desunti dalla biografia di Mahler, quali la crisi, la felicità coniugale, la morte della figlia; altri invece sono innesti provenienti da un altro testo manniano, il *Doctor Faustus*, come l'episodio di Esmeralda e i dialoghi con Alfried, un personaggio nuovo, sconosciuto alla novella, concepito come alter ego di Aschenbach che scaturisce dalla sua coscienza dilaniata: negli scontri dialogici tra lui e Alfried, Visconti tenta di restituire i momenti argomentativi del racconto di Mann sull'arte e la vita, la bellezza e il male, i sensi e lo spirito. Nel loro insieme i flashback riproducono sul piano della struttura il conflitto che in Mann è tutto interno allo stile, alla forma della scrittura grazie alla quale l'afflato innico del racconto viene temperato e perfino contrastato dall'ironia. La coesistenza di tensione lirica e distacco ironico è il cuore stesso del testo, la forma assunta dal suo tema principale, ovvero il dissidio tra passione ragione. Mann segue l'inabissarsi del suo protagonista nei gorghi di una infezione mortale con un tono parodistico per mezzo del quale prende le distanze dalla vicenda. Nel film accade invece che l'internamento dello sguardo nel vissuto del protagonista impedisca il distacco, lasciando libero corso alla partecipazione lirica e a tratti elegiaca. Inoltre la scrittura filmica di Visconti non dispone dei mezzi espressivi per mantenersi in equilibrio, avanzando su un simile crinale, e i flashback non riescono a svolgere una funzione analoga, di fatto insostituibile.

Forse Visconti pensava in buona fede di aderire allo spirito profondo del testo di Mann, limitandosi a compiere, con le varianti introdotte, ciò che secondo George Steiner fa sempre una «grande traduzione», la quale «conferisce all'originale ciò che è già lì»<sup>15</sup>, ma non in piena luce, giacendo piuttosto in uno stato sottocutaneo, latente, in attesa di qualcuno – un interprete – capace di farlo affiorare sulla superficie dell'esplicito. Nei fatti, la somma delle varianti sul piano della fabula e dell'intreccio, aggiunte all'irripudicabile ambivalenza della voce d'autore, allontanano in maniera incommensurabile l'adattamento dalla sua sorgente.

Una presa di distanza dalla fonte, quasi un capovolgimento che equivale a una negazione, caratterizza l'ultimo film di Visconti, *L'innocente*, tratto dal romanzo omonimo di D'Annunzio. Il regista vi attinge situazioni e temi ma li rifunzionalizza adattandoli alla propria sensibilità. Esplicitando

15. G. Steiner, *Nessuna passione spenta*, Garzanti, Milano 1997, cit. in N. Dusi, *Il cinema come traduzione*, Utet, Torino 2003, p. 138.

alcuni motivi del romanzo, ne porta a galla l'inconscio, compiendone una rilettura critica con la quale prende le distanze dal dannunzianesimo. Lo fa mutando gli eventi, l'ordine narrativo, il punto di vista, perfino la natura dei personaggi e i rapporti che intrattengono<sup>16</sup>. Basti pensare al protagonista che in D'Annunzio si scagiona di fronte al lettore dell'infanticidio compiuto e continua imperturbabile la sua vita da superuomo che si sottrae al giudizio di ogni «tribunale della terra», mentre Visconti, invece, lo mette a morte in una condanna senza appello costringendolo al suicidio.

Al termine di questo fuggitivo excursus, finalizzato a tracciare una mappa orientativa degli adattamenti viscontiani, ne tentiamo un bilancio, sia pur minimo e provvisorio. La profonda diversità di lingua e linguaggio cinematografico è avvertita così acutamente nell'esperienza traspositiva di Visconti da far pensare alle semiotiche verbali e audiovisive come a sistemi incommensurabili e incomparabili. Anche se, certo, almeno un tratto comune, un punto di contatto, un invariante deve esserci per poter considerare la trasposizione, sulla scia di Jacobson, una forma di traduzione. Ma tale punto in comune potrebbe essere circoscritto al solo plot, come sosteneva Viktor Sklovskij<sup>17</sup>. Tranne che nel grande caso a sé del *Gattopardo*, di un testo letterario Visconti sembra limitarsi ad assumerne di volta in volta certi aspetti. Diceva il regista: «Je prends mon bien où je le trouve»<sup>18</sup>. Se ne appropriava e lo usava in maniera molto libera e talora spregiudicata.

16. Per una rilettura comparata di romanzo e film rinvio al mio saggio *L'innocente: trascrizione e negazione* in D. Bruni, V. Pravadelli (a cura di), *Studi viscontiani*, Marsilio, Venezia 1997, pp. 155-170.

17. «Nel romanzo quasi niente può essere trasferito sullo schermo. Quasi niente all'infuori del nudo soggetto»; V. Sklovskij, *Letteratura e cinema*, in G. Kraiski (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano 1971, p. 116.

18. Riportato in L. Micciché, *Luchino Visconti*, cit., p. 16.





## Mann / Visconti: miti a confronto

**LUIGI CIMMINO**

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 «inscindibile mistura di inebriante immediatezza e vertiginosa transitorietà», e Thomas Mann avrebbe potuto dirsi d'accordo con l'inquietante e problematica osservazione – ripresa dall'articolo di Henry Bacon presente in questo volume. 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 “mistura”. 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>1</sup>. Parole che contrastano con l'in-

1. Quella di “forma” nelle due accezioni, è parola che ritorna quasi ossessivamente in tutta la

forme cui si contrappongono e insieme hanno in sé. Ma ciò che 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>2</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 “ricondurlo” 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>3</sup>. Dove “assoluto” sta qui appunto per “idea”, altro vocabolo che indica la forma. Infine, quanto 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 esser l'uno nell'altro in cui l'individuale, emerge, per così dire, sull'elemento impersonale e formale»<sup>4</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 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 se stesso, e nello stesso tempo di vedere riconosciuta *oggettivamente* la propria identità in una narrazione che è sempre, immancabilmente, alle spalle<sup>5</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,

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.

2. Cfr., riguardo al contrasto fra forma e natura delle scienze, F. Jesi, *Thomas Mann*, cit.

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

4. *Ivi*, p. 492; *Freud und die Zukunft*.

5. *Ibidem*.

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>6</sup>.

Per un contemporaneo non è facile capire questo passaggio dal tipico, dalla forma intranseunte, 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 pre-scientifica; 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>7</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>8</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?

6. *Ivi*, p. 493.

7. Cfr. a riguardo G. Moretti, *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Guida, Napoli 2002.

8. 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.

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>9</sup>. Fermiamoci comunque al racconto.

\*\*\*

*La morte a Venezia*, sottoposta ad analisi delle fonti, rivela una trama quasi ininterrotta di citazioni occultate<sup>10</sup>. Il tutto in un racconto che nella sua «struttura, suddivisa in cinque capitoli, richiama quella in cinque atti della tragedia attica»<sup>11</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 ristesura in una narrazione di citazioni, è il registro attraverso il quale Mann obiettivizza e *prende le distanze*<sup>12</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

9. 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.

10. 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>.

11. E. Galvan, *Immagine suono parola. L'opera d'arte totale di Aschenbach*, cit., p. 11.

12. 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.

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 compiutezza, identità, 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>13</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, Aschebach 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'allegria 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>14</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 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 ad 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

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

14. 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.

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>15</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>16</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>17</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.

15. Con «inquietante infinito» la traduttrice ha reso l'*Ungeheure* del *Verheissungsvoll-Ungeheure* del testo tedesco. In effetti l'inquietitudine, 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.

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

17. 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.

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 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>18</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, dei 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

18. Si tratta delle ben note parole pronunciate da Mann nel presentare *La montagna incantata* agli studenti di Princeton nel 1939.

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>19</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 enfattizzazione; 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 in-

19. Un ringraziamento a Martina Nied per aver pazientemente discusso con me l'argomento.



vaso 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 termine. Nel film l'episodio della clessidra è invece anticipato nella prima metà della storia (20)<sup>20</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>21</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, attraverso 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

20. Fra parentesi il minuto, all'incirca, in cui inizia la scena.

21. R. Chandler, *The Long Good-Bye*, in *Three Novels*, Penguin, London 1993, p. 621.

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 dei punti che sottolienano 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'accenno 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.

Il saggio di Francesco Bono e Gianni Sarro in questo volume dà la misura della complessa e altalenante recezione critica del film di Visconti – a volte condizionata dal solito 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 Björn Andresen, il Tadzio 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>22</sup>. Il continuo gioco di sguardi fra Aschenbach e Tadzio – si pensi solo a quando Aschenbach segue Tadzio 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

22. L.J. Quirk, *The Great Romantic Films*, Citadel Press, New Jersey 1983, p. 115.

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>23</sup>.

23. Un ringraziamento a mia sorella, Alessandra Cimmino, per le tante, per me utilissime, discussioni sul film e sul racconto.



## La *Morte a Venezia* di Thomas Mann e Luchino Visconti

**FABRIZIO CAMBI**

Il rapporto fra l'opera narrativa e la sua possibile trasposizione, riduzione o reinvenzione in un altro *medium* come quello cinematografico ha l'impondegnabilità della sua fatticità, la complessità dell'orizzonte diacronico, la problematicità di tradurre e combinare in immagini quanto si è letto. Con la lettura di un'opera letteraria si aprono spazi e scenari alimentati dalla fantasia, ma anche dall'esperienza del lettore che assegna sempre un'immagine alle frasi che legge. L'immediata attribuzione di un'immagine è già momento interpretativo. La visualizzazione sequenziale e combinatoria nella trasposizione cinematografica di un testo letterario irrompe come un evento che s'inserisce con tutta la sua potenza evocativa e di effetti nei canoni ermeneutici esercitando una ipoteca, certo non intenzionale, sulla rilettura e sulla futura ricezione dell'opera originaria. Il rapporto fra cinema e letteratura, un binomio ormai storicamente consolidato nelle varie tipologie traspositive e sostenuto da una bibliografia critica ormai vastissima, si arricchisce e si complica quando l'opera letteraria e la sua trasposizione filmica, pur temporalmente assai distanti, si richiamano vicendevolmente. È come se l'una non potesse più esistere senza la presenza dell'altra che ne diviene un complemento imprescindibile al di là dei parametri della fedeltà e della distanza interpretativa. È il caso della novella *La morte a Venezia* (1912) di Thomas Mann e del film, del 1971 per la regia di Luchino Visconti, presentato al ventiquattresimo Festival di Cannes e insignito di un premio speciale. È bene premettere che il regista non si pose la finalità di compiere una "meccanica" trasposizione cinematografica, per quanto libera, di un testo letterario. Si tratta infatti di una reinvenzione con la quale si esplorano e si rappresentano versanti che da un lato coinvolgono anche altre opere manniane e dall'altro accentuano prospettive, se non assenti, latenti nella novella che diviene in questo modo uno strumento dell'estetica viscontiana. La reinvenzione è paradossalmen-

te favorita dal modesto tasso descrittivo della narrazione costruita su una forte tessitura introspettiva e intimistica del protagonista. E questo avviene superando il retroterra autobiografico del viaggio compiuto nella seconda metà di maggio del 1911 dall'isola di Brioni in Istria a Pola e a Venezia, dove Thomas Mann soggiorna al Lido nell'Hotel des Bains dal 26 maggio al 2 giugno con la moglie Katia e il fratello Heinrich. Qui Mann vive episodi e situazioni, come il tetro vaporetto simbolicamente foriero di morte, il vecchio zerbinotto, il gondoliere sospetto, Tadzio e la sua famiglia, il maligno cantanbanco, che saranno trasposti nella novella. Proprio durante il viaggio, il 18 maggio, Mann apprende la notizia della morte di Gustav Mahler che aveva conosciuto a Monaco nel settembre 1910 prima della esecuzione dell'ottava sinfonia e dopo avere assistito al concerto gli scrisse che in lui «si incarnava la più severa e sacra volontà artistica»<sup>1</sup>. Il riconoscimento al compositore non è dato soltanto dall'attribuzione del suo nome al protagonista Aschenbach, ma anche dalla sua «maschera» nella caratterizzazione del personaggio, i cui altri modelli sono quelli di Friedrich Nietzsche, August von Platen e Richard Wagner. Visconti sviluppa ancor più la ricezione mahleriana facendo dello scrittore Gustav von Aschenbach un compositore, il cui declino e autunno esistenziali si combinano con il destino di Adrian Leverkühn nel *Doktor Faustus*, entrambi accomunati dal *refrain* dell'Adagietto, IV movimento della Quinta Sinfonia di Mahler. Del resto la probabile intenzione del regista di costruire un ponte riguardo al rapporto arte-vita, fra una novella del periodo da considerarsi ancora giovanile di Mann e il romanzo della tarda maturità, ha proprio nella prima inquadratura del film un iconografico denominatore comune. L'«imbarcazione vecchia di nazionalità italiana, antiquata, fuligginosa e tetra», su cui Aschenbach si imbarca a Pola per Venezia, si chiama nel film «Esmeralda», un nome chiave che certo va ben oltre il nome della goletta della marina cilena. Evoca immediatamente la prostituta, di cui si innamora Adrian Leverkühn, che lo porta alla follia e alla morte. Di fronte alla estensione di riferimenti tematici operati da Visconti, la trama del film è ancor più ridotta di quella della novella. Per quanto nota, è opportuno riassumerla brevemente: il cinquantenne compositore Gustav von Aschenbach arriva all'Hotel des Bains al Lido di Venezia per una convalescenza da una crisi cardiaca. Qui resta ammaliato dalla bellezza efebica del quattordicenne Tadzio (Björn Andresen)<sup>2</sup> che sconvolge la sua severa e pura concezione

1. T. Mann, *Briefe*, a cura di E. Mann, Fischer, Frankfurt am Main 1961-65, vol. I, p. 88.

2. Sulla ricerca dell'attore per il ruolo di Tadzio, Visconti girò un documentario in due parti dal titolo *Alla ricerca di Tadzio* (1970).

dell'arte, impermeabile alla tentazione dei sensi. Il conflitto tra la forza irresistibile dell'attrazione e dell'amore e il tentativo di contrastarla si risolve con il cedimento e la decisione di coltivarne la vicinanza, incurante dei rischi dell'epidemia di colera che lo porta alla morte.

Trattandosi, come si è premesso, di una reinvenzione, dovremmo evitare di impostare l'analisi del film considerando differenze e tangenze rispetto al testo letterario. In realtà, proprio per coglierne l'originalità rappresentativa non si può non rilevare la mancata trasposizione dei primi due capitoli, dei cinque complessivi secondo l'evidente struttura della tragedia classica, nei quali si presentano e si ricostruiscono la vita e l'attività dello scrittore votato a un'arte protetta da un potente scudo etico («Gettando uno sguardo dentro a questo mondo narrato si vedevano: l'elegante dominio di sé, che fino all'ultimo cela agli occhi del mondo lo sfacelo interiore e la decadenza biologica; la bruttezza gialla, svantaggiata sensualmente, che riesce a trasformare la libidine che cova sotto la cenere in una pura e limpida fiamma e addirittura a innalzarsi al dominio nel regno della bellezza»<sup>3</sup>) e si prepara anche il viaggio, che si preannuncia senza ritorno, avviato con il primo incontro, premonitore di morte, con lo straniero nel cimitero di Monaco che allude all'autunno della vita. Sia la novella, sia il film si svolgono tuttavia in primavera. Nel capolavoro di immagini del film *Aschenbach*, pesantemente vestito, arriva in una Venezia livida e plumbea, tormentata dallo scirocco, che favorisce il diffondersi del colera, simbolo nietzscheano della decadenza quale malattia della musica wagneriana. La calura afosa e opprimente soffocherà sempre più *Aschenbach* la cui attrazione per *Tadzio* lo induce ad appostamenti e inseguimenti, durante le sue passeggiate per la città con le sorelle e la governante, per calli e campielli labirintici e fatiscenti, ammorbatati da sostante disinfettanti. Alla specularità della decadenza fisica di *Aschenbach* e quella della città fa riscontro l'ambiente chiassoso e sfarzoso dell'*Hotel des Bains*, nel profluvio di addobbi floreali e comfort lussuosi, animato da una elegante clientela dell'alta borghesia internazionale, dagli abiti smaglianti e dai fantasiosi cappelli delle signore, esaltati dalla geniale maestria del costumista Paolo Tosi. Nella scena iniziale la frenesia degli ospiti in vacanza, gestita dal macchiettistico direttore-manager (Romolo Valli), che tenterà in ogni modo di nascondere l'epidemia, è scandita dal valzer della *Vedova allegra* di Franz Lehar con il quale la spensierata *Belle Epoque* scivola inconsapevole nel baratro di guerre imminenti. L'*Aschenbach* viscontiano, che nella sua maschera coniuga tratti manniani e mahleriani, è l'os-

3. T. Mann, *La morte a Venezia*, trad. E. Galvan, Marsilio, Venezia 2009, p. 73.

servatore solitario e laconico, perso nelle sue riflessioni, irrigidito in un costante, enigmatico sorriso appena abbozzato. Dal suo osservatorio l'occhio cade su un adolescente di una bellezza straordinaria, ma non alla Guido Reni o alla Botticelli, ma quella che eccezionalmente può concedere la natura. Certo, Tadzio è percepito come una scultura nella descrizione di Mann («Statua e specchio! I suoi occhi abbracciavano la nobile figura là sull'orlo dell'azzurro e con esaltato entusiasmo credeva di comprendere, con questo sguardo, il bello stesso, la forma come pensiero divino, la perfezione unica e pura che vive nello spirito e della quale qui, leggiadra e graziosa, si innalzava all'adorazione la sua immagine e metafora umana»<sup>4</sup>) illuminata da uno spirito apollineo, ma soprattutto come un Ermete tentatore che silenzioso attrae e avvince l'artista con eloquenti, ambigue schermaglie di sguardi precipitandolo nelle sfere inferi. Al laconismo di Aschenbach corrisponde la totale assenza di comunicazione con l'adolescente il cui nome dal suono melodioso gli risulta all'inizio incomprensibile e in seguito irrinunciabile nel suo evocatore moto d'amore. Nel silenzio degli sguardi e nella seducente sonorità del suo ricorrente richiamo, Tadzio, che nel film a differenza del racconto è il fratello maggiore, ed è seguito con attenzione e al tempo stesso distanza dalla madre (Silvana Mangano), nobildonna raffinata e riservata, e dalla governante (Nora Ricci), sembra accettare di essere l'oggetto del desiderio che turba l'artista, esercitando su di lui un potere implacabile. Nell'accentuazione omoerotica, presente nel film e assai più sfumata nella novella, Tadzio rappresenta il lato ambiguo e tentatore della bellezza che all'improvviso può rivelarsi nella natura, sovvertendo canoni e leggi etiche ed estetiche che Aschenbach aveva fino a quel momento ritenute inattaccabili. Visconti, anche per recuperare analetticamente il passato del compositore, ricorre a una serie di flashback, spesso giudicati negativamente dalla critica, per ricostruire, con immagini girate nel Trentino, il breve e felice ménage familiare tragicamente finito con la morte della moglie e della figlia (con evidente allusione a Maria Anna, figlia di Mahler, morta a cinque anni di differite) e rievocare le frequenti discussioni, sin troppo gridate ed eccessive, con il suo discepolo musicista Alfried (Mark Burns) nelle quali questi rivendica all'arte la necessità di attingere ai sensi. Con la rievocazione di queste discussioni tese e dure compiute da Aschenbach, assorto nella contemplazione di Tadzio, Visconti problematizza, calandolo in una dimensione tragica, il conflitto dell'artista, che intende creare il bello con la sua opera d'arte operando nell'ambito della forma non contaminata dai sensi, con la natura, la quale è

4. *Ivi*, p. 159.



si impura, ma piena di vita e ricca di contenuti. La resistenza di Aschenbach, finora votato alla sovranità dell'arte purificatrice e sublimatrice dei sensi, cede quando come un segno del destino è costretto a ritornare a Venezia per l'errore di destinazione del suo bagaglio. Visconti inserisce tuttavia, ancora con la tecnica del flashback, una scena, non presente nel racconto ma mutuata dal *Doktor Faustus*, del bordello in cui il giovane Aschenbach intrattiene una relazione con la prostituta Esmeralda. Il ricordo di questa situazione viziosa nasce dall'immagine di Tadzio. Visconti commentò così questo aspetto in un'intervista: «[...] Aschenbach, nel collegare la presenza di Tadzio al ricordo della prostituta, cioè ad una contaminazione avuta anni addietro, coglie pienamente l'aspetto più ambigualmente peccaminoso del proprio atteggiamento verso Tadzio. Egli cioè è preda, come anni addietro con Esmeralda, è preda ancora una volta di un cedimento. Tadzio quindi riassume quella che è stata una delle polarità della vita di Aschenbach, una polarità che, rappresentando la vita in alternativa e in antitesi all'universo in cui Aschenbach è rinchiuso, si conclude con la morte. Esmeralda e Tadzio non rappresentano soltanto la vita ma quella sua dimensione specifica, conturbante e contaminatrice, che è la bellezza»<sup>5</sup>. Tadzio ed Esmeralda sono accomunati dalla bellezza e da un'ambigua dolcezza che fanno breccia nel contegno morale di Aschenbach. La bellezza, sottolinea Visconti, rivela quindi il suo lato peccaminoso e demoniaco, inserendosi fra l'altro in un solco che da Goethe («Antico è il detto ma alto e vero ne resta il senso: / che mai insieme Verecondia e Bellezza per mano / vanno lungo il verde sentiero del mondo»<sup>6</sup>) arriva a Kafka per il quale i belli recano, come nel *Processo*, il segno della colpa. Qui si avverte tuttavia la divergenza di Visconti rispetto al testo di Mann che, in contrasto con la sua struttura, rifugge dalla dimensione tragica in quanto il suo intento è ironico-parodistico. Occorre infatti ricordare che lo spunto della novella erano state la grave crisi dell'anziano Goethe, innamoratosi della giovane Ulrike von Levetzow e rappresentata nella *Marienbader Elegie*, e la sua celebre novella, *L'uomo di cinquant'anni*, concepita nel 1807 e inserita nel romanzo di formazione *Gli anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister ovvero i rinunzianti* (1821). A Mann interessava porre al centro della narrazione la «degradazione di uno spirito elevato a causa della passione per un'attraente e innocente espressione di vita. [...] Creai un eroe moderno, un eroe di tipo delicato che avevo già rappresentato pieno di simpatia in opere precedenti, un fratello di Thomas Buddenbrooks e Giro-

5. In S. Naglia, *Mann, Mahler, Visconti: Morte a Venezia*, Tracce, Pescara 1995, p. 33.

6. J.W. Goethe, *Faust*, trad. Franco Fortini, Mondadori, Milano 1990, vol. II, p. 769, vv. 8755-57.

lamo Savonarola, un *eroe della debolezza* dunque che lavora al limite dell'esaurimento [...]. Il tema era di nuovo la devastante irruzione della passione, la distruzione di una vita forgiata e apparentemente padroneggiata in modo risolutivo, che viene degradata dal "dio straniero", da Eros-Dioniso e va a finire nell'assurdo»<sup>7</sup>. Mann arricchiva così la tipologia dell'artista o presunto tale in problematici o cattivi rapporti con la vita com'era avvenuto con *Tonio Kröger* e *Tristan*. La perdita di dignità dello scrittore nel racconto manniano, a seguito della decadenza fisica e dell'irruzione della vita, che aveva ritenuto di poter governare e disciplinare nelle griglie morali della sua arte, è conseguenza di una sua connaturata fragilità segnalata già nelle prime pagine. L'effetto parodistico, comunque assai più attenuato rispetto ad esempio al *Tristan*, che si manifesta con l'intenzione pseudofaustiana di ringiovanire per inseguire la vita che gli sfugge, si combina ancora con l'adozione del principio dell'ironia enunciato a suo tempo in *Tonio Kröger* come programma estetico-esistenziale dello scrittore moderno. La soluzione del contrasto arte-vita sta nell'atteggiamento di bonaria e affettuosa comprensione della vita senza che l'artista nella rappresentazione possa identificarsi con essa. Nella partecipazione mediante l'arte ai casi della vita restandone tuttavia ai margini, in una posizione di sofferto distacco, consistono la missione e la rinuncia al coinvolgimento e all'omologazione da parte dello scrittore. Con la sua forte autorialità di scrittore tardo-borghese Mann non può quindi che condannare la debolezza del suo protagonista la cui arte risulta sconfitta, vanificata dall'aggressione di una natura solo in apparenza armoniosa, in realtà tentacolare e peccaminosa. Visconti, non accogliendo la strategia manniana dell'ironia, lascia che Tadzio accompagni e faccia precipitare Aschenbach nel suo epilogo tragico segnato da una doppia sconfitta: all'inarrestabile processo di insenilimento si uniscono il fallimento nel non poter raggiungere l'assoluto estetico affidandosi alla purezza dell'idea e l'oggettiva impossibilità di abbandonarsi all'istinto sensuale. Nel film l'impotenza è la cifra dello stallo fra Apollo e Dioniso, che con una sentenza senza appello fissa la scena conclusiva nella quale Tadzio si inoltra indolente nel basso fondale della laguna e Aschenbach accasciato sulla sdraio abbozza un sorriso, questa volta sì autoironico, attraversato dalla colatura del trucco ringiovanente che ne distrugge la maschera, e cullato poco prima dalla *Ninna Nanna* di Modest Mussorgsky su testo di Ostrovskij.

7. T. Mann, *On Myself*, in *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Fischer, Frankfurt am Main 1974, vol. XIII, pp. 148-149.

Nel film manca del tutto la fitta tessitura di riferimenti classico-mitologici che progressivamente attanaglia Aschenbach sempre più costretto fra Hermes e Dioniso, e questa mancanza solo in parte può essere giustificata da oggettive esigenze cinematografiche. Il “sogno terribile” di Aschenbach, uno degli snodi onirici decisivi in molte opere manniane, segna il punto di svolta fondamentale secondo i canoni strutturali della novella. Il baccanale orgiastico, poco prima della morte, che ha come teatro la sua stessa anima, rivela la travolgente presenza di Eros-Dioniso, il dio straniero che cattura i suoi sensi e gli fa assaporare «lussuria e furore di morte». Nella grandiosa scenografia classica eros e thanatos, che segnano il destino di Aschenbach, sottolineano nelle intenzioni di Mann il sostanziale irretimento dello scrittore nella forma estetizzante impregnata di reminiscenze e riferimenti della cultura classica, ma lontana dalla vita. Visconti espunge la mitologia classica e la dimensione onirica proprio perché fa di Aschenbach stesso una sorta di menade della morte eliminando ogni metaforicità del dionisiaco e ponendolo di fronte all'aporia della sua impotenza.

Potrebbe apparire un inutile *divertissement* chiedersi se e in che misura Thomas Mann avrebbe potuto reagire alla visione del film aggiungendo magari una sua replica alle tante da lui fatte nel corso degli anni<sup>8</sup>. Credo che non avrebbe comunque potuto fare a meno di rilevare l'ambiziosa e geniale operazione compiuta da Visconti nel rappresentare il percorso da Aschenbach a Leverkühn che affronta i meandri avvincenti quanto inquietanti della cultura tedesca nella prima metà del Novecento. Nell'ambientazione in una Venezia ambigua e per tradizione decadente si avvertono i sintomi palpabili dell'imminente colpo di tuono della prima guerra mondiale con cui nel 1924 si concluderà lo *Zauberberg*. L'incisiva e poetica rappresentazione del decadimento di Aschenbach si fonde con la decadenza estetica di una città wagnerizzata e il declino di un mondo che sta per finire. Ma Visconti, assimilando con una forza centrifuga il destino folle di Leverkühn, che con un patto mefistofelico strappa 24 anni di diabolica e geniale ispirazione poetica, guida lo spettatore alle soglie, anzi alle tragiche conseguenze della seconda guerra mondiale. Che l'avvento e la conseguente tragedia del Nazismo siano stati causati dall'affermazione dell'irrazionalismo dionisiaco sull'umanesimo democratico apollineo è da attribuire a un'interpretazione in chiave metaforica di Mann, quale pervicace rappresentante di un ethos borghese liberale da lui tradotto nel personaggio di Serenus Zeitblom. Ma l'arte pone qui in

8. In proposito cfr. E. Bahr, *Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Erläuterungen und Dokumente*, Reclam, Stuttgart 1991, pp. 123-135.

primo piano il tema, che travalica la contingenza, dell'equilibrio e della forza dell'artista di dominare la passione per poterla rappresentare. Mann avrebbe sicuramente apprezzato, fra le scene cinematografiche di fedele e al tempo stesso di creativa trasposizione filmica, grazie anche alla sceneggiatura di Nicola Badalucco, quella della scalcinata compagnia musicale, che irrompe nella veranda dell'hotel, diretta da un cantante chitarrista, uno «della razza dei comici napoletani, metà ruffiano, metà commediante, brutale e temerario, pericoloso e divertente». L'ossessiva, assordante canzone *Chi vuole con le donne aver fortuna* di Armando Gil, del 1917, cantata «con un refrain fatto di risate che la banda riprendeva puntualmente a squarciagola», suona agli orecchi sia di Aschenbach sia di Tazio come istrionesco e demoniaco annuncio della fine imminente. La vistosa e disgustosa mancanza di denti del canzonettista è un particolare aggiunto da Visconti quasi a ricordare che denti deboli, cariati o mancanti, come in Thomas e Hanno Buddenbrooks e nello stesso Tazio, sono sintomo e presagio di una decadenza inarrestabile. Nel film le labbra socchiuse di Tazio non lasciano intravedere i suoi denti, in realtà «un po' frastagliati e pallidi, senza la lucentezza della salute e di una strana e fragile trasparenza», e così la sua bellezza resta perfetta e in grado, secondo i versi di August von Platen, uno dei modelli ispiratori di Mann, di condannare Aschenbach perché «chi ha contemplato coi propri occhi la bellezza, è già consacrato alla morte».

## Bibliografia

- Améry, Jean, *Venezianische Zaubereien. Luchino Visconti und sein «Tod in Venedig»*, in «Merkur» 25 (1971), pp. 808-812.
- Bleicher, Thomas, *Zur Adaption der Literatur durch den Film. Viscontis Metamorphose der Thomas Mann-Novelle Tod in Venedig*, in «Neophilologus», 64 (1980), pp. 479-492.
- Faulstich, Werner e Ingeborg, *Modelle der Filmanalyse*, Fink, München 1977, pp. 14-57.
- Galerstein, Carolyn, *Images of Decadence in Visconti's Death in Venice*, in «Literature/Film Quarterly», 13 (1985), pp. 29-34.
- Glassco, David, *Films out of Books: Bergman, Visconti and Mann*, in «Mosaic», 16 (1983), pp. 165-173.
- Günther, Joachim, *Der Tod in Venedig. Randbemerkungen zu Film und Buch*, in «Neue deutsche Hefte», 18 (1971), pp. 89-99.

- Kane, B.M., *Thomas Mann and Visconti*, in «Modern Languages», 53 (1972), pp. 74-80.
- Mann, Michael, *Le film tiré de La mort à Venise*, in «Allemagne d'aujourd'hui», 32 (1971), pp. 52-56.
- Mayer, Hans, *Der Tod in Venedig. Ein Thema mit Variationen*, in *Thomas Mann*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, pp. 370-385.
- Mazzella, Anthony J., *Death in Venice: Fiction and Film*, in «College Literature», 5 (1978), pp. 183-194.
- Naglia, Sandro, *Mann, Mahler, Visconti: Morte a Venezia*, Tracce, Pescara 1995.
- Seitz, Gabriele, *Film als Rezeptionsform von Literatur. Zum Problem der Verfilmung von Thomas Manns Erzählungen Tonio Kröger, Wälsungenblut und Der Tod in Venedig*, tuduv-Verlag, München 1979.
- Singer, Irving, *Death in Venice: Visconti and Mann*, in «Modern Language Notes», 91 (1976), pp. 1348-59.
- Vaget, Hans Rudolf, *Film and Literature. The Case of Death in Venice: Luchino Visconti and Thomas Mann*, in «The German Quarterly», 53 (1980), pp. 159-175.



## Grandezza e miseria dell'estetismo in *Der Tod in Venedig* e *Morte a Venezia*

**EUGENIO SPEDICATO**

### 1. Estetismo come *tertium comparationis* tra novella e film

L'analisi che qui verrà condotta si fonda sul concetto di equivalenza, un parametro che è da ritenersi fondamentale in materia di teoria della trasposizione cinematografica, nonostante possa suonare in qualche modo desueto nella teoria della traduzione interlinguistica. Nel modo di procedere ci si atterrà ai requisiti di scientificità esposti da Axel Bänsch e Dorothea Alewell<sup>1</sup> in un fortunato manuale, mentre nella valutazione e interpretazione dei dati costituiti dal corpus novella-film verranno seguiti in *background*, per quanto la materia lo consente, quei criteri che Stephen Toulmin nel suo studio divenuto classico, *The Uses of Argument* (1958)<sup>2</sup>, identificò come idonei al fine di costruire argomentazioni formalmente corrette. Prima di entrare nel vivo del discorso, che non potrà fare a meno di assumere un carattere quasi polemico, allorché si tratterà di difendere Visconti dall'accusa di aver fatto di Tadzio un «homoerotic tempter» e un «consenting minor»<sup>3</sup>, è necessario dire due parole sul concetto di equivalenza e sui criteri di scientificità qui seguiti.

Già in un lavoro precedente<sup>4</sup> è stata posta la necessità di sostituire, nella teoria della trasposizione cinematografica, il concetto di analogia con quel-

1. Cfr. in particolar modo i capitoli IV, V e VI sulle forme di investigazione, l'uso del linguaggio scientifico e la nozione di "apporto originale" in A. Bänsch, D. Alewell, *Wissenschaftliches Arbeiten*, Oldenbourg Verlag, 10. Auflage, München 2009.

2. Ci si riferisce qui in particolare alla necessità di non omettere dati che potrebbero indurre a formulare conclusioni diverse, inoltre alla formulazione di giudizi "analitici", per quanto approssimativi. S. Toulmin, *Gli usi dell'argomentazione*, Rosenberg & Sellier, Torino 1975.

3. H.R. Valet, *Film and Literature. The Case of "Death in Venice": Luchino Visconti and Thomas Mann*, in «The German Quarterly», 2, 1980, pp. 159-175, qui p. 165.

4. E. Spedicato, *Literaturverfilmung als Äquivalenz-Phänomen. Stefan Zweigs Novelle Angst (1913)*

lo di equivalenza. La relazione logica che tiene insieme opera letteraria e film non è quella di analogia, bensì quella di equivalenza, poiché analogia è corrispondenza di somiglianza all'interno dello stesso sistema semantico, mentre equivalenza implica due sistemi semantici diversi tra i quali è dato un *tertium comparationis*. Per cui, quando nella teoria della trasposizione cinematografica in Germania si parla erroneamente di analogia, in realtà si intende equivalenza. Nella relazione di equivalenza vengono realizzate sostituzioni per porre omologie, che instaurano un rapporto di interdipendenza tra opera letteraria e film. Ove queste omologie mancassero, non sarebbe fondato parlare di trasposizione cinematografica se non in un senso molto lato e apparirebbe peraltro arbitrario o strumentale richiamarsi a una determinata opera letteraria come sorgente di un determinato film. Di più: la presenza rintracciabile di omologie è una sorta di marchio di qualità della trasposizione, che certifica il rispetto del fondamentale rapporto di negoziazione (accoglimento, rifiuto, modifica) che deve intercorrere tra due partner di pari livello, senza che il secondo dei due, il film, tratti il primo, l'opera letteraria, come un interlocutore da sabotare. La sostituzione di analogia con equivalenza realizza anche il beneficio di separare una volta per tutte sorgente e trasposizione in quanto prodotti radicalmente diversi, salvando però la necessità dei rapporti di equivalenza, senza i quali un film non potrebbe fregiarsi del titolo di essere il prodotto di un dialogo con un'opera preesistente. La tesi principale di questo lavoro è che il principale *tertium comparationis* tra *Der Tod in Venedig* e *Morte a Venezia* sia l'estetismo, un fenomeno storico-culturale di vasta portata, che va al di là di queste due opere e si basa sull'idea, condivisa da un discreto numero di autori nelle letterature europee tra Otto e Novecento, che l'arte sia una forma di conoscenza della "verità", capace di condizionare un intero stile di vita, e che possessa una sua autosufficienza, a prescindere sia dal vincolo della mimesi rispetto alla rappresentazione del reale, sia dal vincolo etico-morale rispetto alla formazione intellettuale che si vuole trasmettere al lettore<sup>5</sup>. Visconti ha un debito culturale nei confronti di Mann, ma Visconti e Mann insieme hanno un debito culturale nei confronti dell'estetismo, che essi considerano (qui interviene la seconda tesi di questo lavoro) come un amalgama di splendore e miseria, come un retaggio ricco di fascino ma anche di indebita autoreferenzialità, in definitiva come

*und Roberto Rossellinis gleichnamiger Film (1954)*, in E. Spedicato, S. Hanuschek (a cura di), *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*, Würzburg 2008, pp. 71-103.

5. Per un inquadramento storico del fenomeno dell'estetismo e per una definizione di questo concetto cfr. P. D'Angelo, *Estetismo*, Bologna 2003.



un ostacolo culturale da rimuovere sul cammino che l'artista deve compiere per essere all'altezza della realtà sociale e politica. Il pensiero di Mann subì questa trasformazione dopo il crollo della Germania imperiale e con l'avvento della repubblica di Weimar. La cinematografia di Visconti, all'indomani della catastrofe della Seconda Guerra Mondiale, si trovò confrontata con il dissidio tra vecchio e nuovo mondo, con la necessità di una svolta verso il neorealismo. Se qualcuno ritenesse che questa vicenda intellettuale sia ormai un fatto obsoleto perché l'estetismo è morto, provi a riflettere per esempio sul successo internazionale, letterario e cinematografico che ebbe a suo tempo *Il profumo* di Patrick Süskind, con la sua ipostatizzazione di un profumo perfetto, equivalente del prodotto artistico nel senso dell'*art pour l'art*, ottenuto in spregio alla morale e alla vita stessa. Pure varrebbe la pena di considerare, per fare un altro esempio, l'ossessivo insistere dei media sulla distruzione delle torri gemelle a New York (ormai passata di moda), su calamità naturali e catastrofi varie, che finisce per diventare, al di là del valore documentaristico, un'operazione morbosa e autoreferenziale, in omaggio (non dichiarato) a una presunta "bellezza" connessa al fascino dell'apocalissi. Se vogliamo perciò analizzare il film di Visconti nel suo rapporto di interazione negoziale con la novella di Mann dobbiamo in primo luogo prendere sul serio i rapporti di equivalenza sulla base del *tertium comparationis* dato dall'estetismo. Tali rapporti devono essere i dati di fatto e la garanzia argomentativa, per usare la terminologia di Toulmin, tramite cui va verificata la tesi principale sopra enunciata, della quale viene fornita qui di seguito un'espansione: Mann e Visconti cercarono di liberarsi dall'estetismo come forma di conoscenza letteraria della verità, l'uno ricorrendo all'ironia e contrapponendo ironia a estetismo, l'altro insistendo nell'ultima fase della sua produzione sulla disumanità e sulla solitudine autodistruttiva che l'estetismo in sé coltiva. Per precisare ulteriormente l'oggetto di questo tentativo di liberazione di sé compiuto da Mann e da Visconti potrebbe essere aggiunta la descrizione seguente: l'esteta vorrebbe restare nella sua torre eburnea, eppure non può fare a meno di lasciarsi irretire dalla sirene della realtà materiale, dalla corporeità in primo luogo, come matrice della socialità, autodenunciandosi come un personaggio deprecabile e patetico, poiché cerca di tenersi stretti estetismo ed erotismo (quest'ultimo proveniente dalla corporeità) in una sorta di asceti malriuscita, eppure realizzando per questa via un *metabasis eis allo genos*, un salto non solo da un tipo di ragionamento a un altro, ma da una modalità esistenziale ordinaria (sentita come mediocre) a un'altra, straordinaria, vissuta enfaticamente, egocentrica, protetta dai simulacri dell'arte come se fossero guardiani del tempio.

I criteri di scientificità a cui il presente lavoro si ispirerà sono essenzialmente dipendenti dal concetto di *Untersuchungsdesign* (*design* di indagine)<sup>6</sup>. Il *design* di indagine è dipendente dal materiale che deve essere analizzato e valutato in base a strumenti comuni, condivisibili e privi di premesse non sufficientemente chiarite. Nel caso di trasposizioni cinematografiche il *design* di indagine è dipendente dal *complesso traspositivo* costituito dall'insieme dei dati offerti da sorgente letteraria e film, come se l'una e l'altro fossero i due poli di un processo comunicativo omogeneo e costante, nel corso del quale a ogni elemento pretestuale corrispondesse un'operazione traspositiva, la quale assumerebbe pertanto una delle tre forme del processo di negoziazione trasformativa, vale a dire accoglimento, sostituzione o modifica<sup>7</sup>. Di conseguenza, analizzare una trasposizione come un film a se stante, indipendentemente dalla sorgente, risulta essere un'operazione che, per quanto potrà sembrare utile, sarà sempre, in realtà, originariamente difettosa. Sembrerà un approccio rigido quello che qui si vuole seguire, teoricamente non immune da debolezze, eppure dovrebbe essere considerato come l'unico possibile nel momento in cui il fenomeno cinematografico, dotato di un linguaggio visivo autonomo ma di procedure narrative che provengono dalla letteratura e dalle arti figurative, dichiara una determinata sorgente letteraria come fonte di ispirazione e partner di una negoziazione. Quando un regista sceglie una sorgente letteraria, questa scelta, comunque vada, lo vincola, a meno che egli non abbatta tutti i ponti, ma allora non si comprenderebbe il senso di questo sabotaggio del partner negoziale.

Partiamo dall'estetismo, il *tertium comparationis*. *Der Tod in Venedig* ci mostra un degno rappresentante del magistero letterario, uno stimato custode della morale pubblica, una di quelle guide, insomma, di cui le opinioni pubbliche sembra abbiano bisogno. Costui è però colto da una crisi di identità apparentemente irreversibile, dovendo ammettere a se stesso, che il suo ruolo altro non è se non una finzione del suo super-io. Più potente dei vincoli etici e morali si dimostra essere in lui ciò che Bataille chiamò lo spreco di sé. Anche l'austero von Aschenbach vuole sprecarsi, vuole dilapidarsi, una pulsione (per Bataille positiva) che Mann impreziosisce di allusioni intertestuali alla figura di Dioniso (alle *Baccanti* di Euripide) e di Socrate (al *Fedro* di Platone), amalgamando la vicenda con cronache del tempo<sup>8</sup>.

6. A. Bensch, D. Alewell, *op. cit.*, pp. 21 ss.

7. Sulla base di questo criterio è stata già condotta un'analisi del complesso traspositivo dato dall'insieme di *Der Tod in Venedig* e *Morte a Venezia*. Sia qui consentito il rinvio a E. Spedicato, *Literatur auf der Leinwand am Beispiel von Luchino Viscontis "Morte a Venezia"*, Würzburg 2008.

8. Durante il soggiorno di Mann in Italia scoppiò a Venezia per davvero un'epidemia di colera,

Uno scrittore sconosciuto in Italia, Dieter Wellershoff, scrisse nel 1980 un romanzo breve intitolato *La sirena* riproducendo un processo analogo ma con un finale opposto, nel quale le voci ctonie, che in *Der Tod in Venedig* decretano il suicidio dell'avventuriero dello spirito, subiscono invece il trionfo del borghese, rappresentato questa volta da un professore universitario di pedagogia, capace di recuperare e rinvigorire l'ipocrisia della sua presunta normalità. Nonostante tutte le differenze anche *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) mette in pratica il criterio compositivo della contrapposizione dei due mondi, l'esteta nella sua torre d'avorio contrapposto alla vita corrotta ma disposto a lasciarsi contaminare dalla corruzione. Estetismo e *décadence* dunque, due categorie fondanti tanto per Mann quanto per Visconti, come pure essenziale fu per ambedue la necessità intellettuale di mostrare il paradossale insito nell'autoillusione estetica. Ma il progetto trasformazionale seguito da Visconti non si ferma a una riproduzione del grandioso fallimento dell'esteta, di quel canto del cigno concepito e messo in esecuzione da Mann. Come per Martin, Ludwig o il Professore, anche per Aschenbach vale l'accentuazione della vecchiaia esteriore e interiore, della pulsione autodistruttiva, di un tratto di follia delinquenziale (che solo in Martin, ovviamente, diventa preponderante). Obiettivamente, non sembra che Visconti abbia in tal modo messo a segno trasformazioni radicali, piuttosto si dovrebbe parlare di una distribuzione diversamente intesa degli accenti. La forza delle sue innovazioni sta soprattutto nella visualità sensualistica delle immagini, nel lasciar interagire immagini e corredo musicale per creare una totalità omogenea, facendo in modo che il linguaggio verbale (spesso un misto di lingue diverse) prenda il posto che gli spetta solo in alcuni dei flashback o in singoli attimi di particolare valore. Sembra lecito affermare, come in seguito si cercherà di mostrare, che Visconti volesse rivolgere gran parte di questa cura formale a un'insistenza persino irritante sulla sterilità del voyeurismo che inerisce alla contemplazione di tipo estetico.

Sappiamo bene che *Morte a Venezia*, saltando gli antefatti, ha inizio con la sequenza del vaporetto che, accompagnato dalle note dell'Adagietto della quinta sinfonia di Gustav Mahler, si avvicina dopo il tramonto al porto di Venezia, per poi procedere all'attracco, esibendo in modo plateale il nome Esmeralda al pubblico. Il film si conclude poi con l'estenuante sequenza di Tadzio, novello Fedro che cammina sul limine fra terra e mare, mentre

come è stato documentato esaurientemente. Cfr. T. Rütten, *Die Cholera und Thomas Manns Der Tod in Venedig*, in T. Sprecher (a cura di), *Liebe und Tod – in Venedig und anderswo*, Frankfurt a.M. 2005, pp. 125-170.

Aschenbach, ormai moribondo, osserva dalla spiaggia come il giovinetto entri in acqua abbagliato dal sole nascente e infine, in posa scultorea da Ermes, faccia cenno col dito verso l'orizzonte oltremarino. Il vaporetto Esmeralda era entrato nel campo visivo provenendo dall'indistinto e ne era uscito lasciandosi dietro la sua scia di schiuma, mentre il contemplatore Aschenbach, ancora ignaro dell'avventura imminente, se ne stava seduto sul ponte a osservare l'orizzonte. Tadzio, alter ego di Esmeralda, la giovane prostituta del *Doctor Faustus*, che Visconti recupera in uno dei flashback, indicherà nelle ultime inquadrature del film al contemplatore-voyeur, giunto ormai al termine del suo viaggio, la direzione verso quel medesimo indistinto da cui il vaporetto era provenuto, smuovendo anche lui, al suo passaggio, l'oleosa e rilucente superficie del mare. Proprio questa corrispondenza tra principio e fine nel film, di cui nella novella non c'è traccia, costituisce la migliore illustrazione dell'attenzione formale e del sensualismo delle immagini in Visconti. Se l'estetismo persegue il fine di fare della vita come della morte un'opera d'arte, per sfuggire all'onta della mediocrità, già Mann, con l'ausilio dell'ironia, e dopo di lui Visconti, trasformando l'esteta quasi in un «fantoccio»<sup>9</sup>, tendono una trappola letteraria all'estetismo, per decretare il fallimento di una posizione intellettuale che considera la realtà sociale solo per l'utile che può apportare alla decorazione dell'io. Ora, come si realizza questa finalità in Mann e quale ne è la trasformazione cinematografica in Visconti? Muovendo dalla premessa generale sull'estetismo come *tertium comparationis* tra le due opere sin qui posta, si procederà nelle pagine seguenti all'analisi delle principali equivalenze che da esso, nel processo trasformativo da opera letteraria a film, discendono. Verranno presi in esame all'interno del complesso traspositivo tre fenomeni: la costruzione narrativa, il compiacimento estetistico dato dallo scambio degli sguardi, la questione dell'arte. Successivamente verranno prese in considerazione le modalità traspositive del voyeurismo in base a tre casi-esempio e sempre confrontando in dettaglio novella e film.

## 2. La costruzione narrativa

La costruzione narrativa del film mostra una quantità e una qualità notevole di variazioni rispetto alla novella a livello macro e micro-narrativo.

9. Secondo la definizione dello stesso Visconti. Cfr. *Un incontro al magnetofono con Luchino Visconti*, in L. Micciché (a cura di), *Morte a Venezia di Luchino Visconti*, Cappelli, Bologna 1971, pp. 111-128, qui p. 114.

Elencarle tutte sarebbe un'operazione alquanto scolastica, che qui è meglio evitare. Anche si eviterà di lamentarsi del fatto che manca questo e quello, che questo e quello è andato perduto eccetera. I discostamenti più significativi sono i seguenti: la presenza delle interruzioni in forma di ricordo onirico, classificabili nella quasi totalità come flashback, l'eliminazione del sogno del *fremder Gott*, il dio straniero, la presenza di un finale diverso nell'episodio in cui Aschenbach si accaccia ai piedi di una «cisterna», ossia l'inserimento del motivo della risata al posto del monologo sulla bellezza. Per il resto, le principali scansioni narrative, i personaggi, l'ambientazione, la collocazione storica corrispondono. Ritroviamo l'arrivo a Venezia in vaporetto, gli incontri con Tazio e i relativi sguardi, il tentativo di fuga, la contemplazione dell'ermafrodito, veicolo di ispirazione artistica, la dichiarazione d'amore che Aschenbach proferisce tra sé e sé, gli inseguimenti per le calli veneziane, l'episodio del grottesco ringiovanimento alla Faust, l'attraente insidia del colera, la città languida, sudicia e immorale, la messinscena della morte sulla spiaggia privata dell'hotel dinanzi a Tazio, novello Ermes psicopompo. Ritroviamo inoltre il gondoliere abusivo e prepotente, il falso giovinetto (anticipazione di Aschenbach fintamente ringiovanito), il direttore dell'hotel servile ma furbo, un Tazio un po' più adolescente, lo stesso gruppo di accompagnatori (la madre di Tazio in primo luogo), e infine il cantante ambulante, volgare e beffardo. Passiamo sinteticamente in rassegna questi discostamenti.

In *Morte a Venezia*, al di là del flusso narrativo vero e proprio, è possibile riscontrare otto flashback, tre fantasie diurne legate al flusso narrativo e un'interruzione brusca e fulminante, in cui, in primo piano, viene mostrato il volto di Tazio che guarda dritto nella mdp. Gli otto flashback ci riportano a momenti del passato di Aschenbach, in cui vengono ripercorsi episodi della biografia di Gustav Mahler, ai colloqui con Alfried, alle visite al bordello per incontrare Esmeralda, al fiasco di un concerto che suscita entusiasmo solo in una minoranza di spettatori. Le tre fantasie diurne sono in ordine cronologico: 1) la visione di Tazio intento nella hall dell'albergo a riprodurre al pianoforte, senza davvero suonarle, le note di *Per Elisa*, una visione evidentemente suscitata nella mente di Aschenbach dalla sovrapposizione con Esmeralda, che lo aveva accolto allo stesso modo; 2) la visione dell'incontro con la famiglia di Tazio e dell'avvertimento accorato che Aschenbach lancia alla madre del giovinetto, mentre l'impiegato inglese dell'ufficio turistico gli sta raccontando con dovizia di dettagli la storia dell'epidemia; 3) infine la visione di Tazio-Ermes, l'allegoria con cui il film si chiude, costruendo con l'inizio una struttura circolare. I flashback "biografici" accennano a una storia di declino e di smarrimento a partire dagli attimi di felicità di una vacanza

trascorsa in montagna e dalla morte prematura della figliola, per giungere alle frequentazioni del bordello, al rifiuto del pubblico e infine all'insorgere della malattia cardiaca. I flashback delle discussioni servono a veicolare elementi "teorici", volti a spiegare le ragioni della crisi interiore e professionale del compositore. Le visioni diurne hanno finalità diverse tra loro. La prima suggerisce esplicitamente un'identificazione tra Tadzio ed Esmeralda sotto il segno comune dell'ambiguità della bellezza, legata contemporaneamente ai sensi, alla parvenza di armonia e alla promessa di un trascendimento. Sorge inevitabilmente il sospetto (sia detto qui tra parentesi) che in Aschenbach l'attrazione per Tadzio insorga proprio perché già Esmeralda aveva suscitato in lui un'analogia confusione. La seconda visione illustra il tema della voce della coscienza: Aschenbach avrebbe la possibilità e il dovere di comportarsi moralmente nei confronti della famiglia del giovinetto informando la madre del pericolo, ma in lui prevale l'amoralismo dell'esteta, che lo spinge a tenersi vicino l'oggetto della sua contemplazione (accarezzato paternamente durante la visione) a dispetto del suo benessere. La terza è ovviamente la più complessa, poiché in essa si realizza un trapasso quasi impercettibile dal realismo all'allegoria, culminante nell'invito che Esmeralda-Tadzio-Fedro-Ermes rivolge all'esteta morente, immolatosi al problematico amore verso la bella ambiguità, a seguirlo verso l'indistinto.

L'eliminazione della visione onirica del *fremder Gott*, di Dioniso dunque, mai chiamato per nome, presente in *Der Tod in Venedig*<sup>10</sup>, non è operazione senza conseguenze. Si tratta senza dubbio di una delle esclusioni più significative, se non forse della più significativa in assoluto. In una trasposizione come *Morte a Venezia*, in cui viene instaurato un intenso dialogo con la sorgente letteraria, questa assenza non deve indurre ad argomentazioni vecchio stile sulla legittimità della scelta operata. Tuttavia va ricordato a quale dimensione semantica e culturale, essenziale in *Der Tod in Venedig*, Visconti ha rinunciato. L'irruzione del caos interiore di matrice dionisiaca viene associata nella novella di Mann al motivo del meriggio, momento di incontrastata chiarezza, metafora schopenhaueriana e nietzschiana del tempo che ritorna e si sospende, reminiscenza della tradizione del "sogno meridiano" (ricevuta da Mann sicuramente anche attraverso la *Gradiva* di Jensen e il relativo saggio di Freud). La *Urweltwildnis* che prende forma e colore dinanzi all'immaginazione esaltata di Aschenbach è forse un'anticipazione presaga del delta del Gange, da cui nasce il colera che deturpa Venezia, ma è anche il paesaggio

10. Cfr. E. Spedicato, *Il sinistro Dioniso di Thomas Mann*, in Id., *La strana creatura del caos. Idee e figure del male nel pensiero della modernità*, Roma 1997, pp. 132-143.

dell'inconscio di Aschenbach, in cui germina quel virus, il virus del caos interiore, che distruggerà la sua concezione autoillusoria di un'arte asservita al contegno (*Haltung*) e alla missione etico-morale. Un'analoga visione sarà collocata da Hermann Hesse in un punto cruciale del suo romanzo *Narciso e Boccadoro*, allorché Boccadoro, destinato anch'egli a compiere un onirico viaggio nell'inconscio, scoprirà nel principio della madre la consustanzialità di cielo e inferno, di beatitudine e orrore. Il fine è simile a quello perseguito da Mann: rappresentare il caos che cova sotto la corteccia dell'io. Ma in Mann la regressione psichica, il ritorno a una Grecia onirica, culla dei miti, viene celebrato tramite il richiamo a Dioniso, dio dell'ebbrezza e della frenesia erotica. Come aveva scritto Friedrich Nietzsche nella *Gaia scienza*, l'europeo impara a riconoscere la propria natura di bestia addomesticata, mascherata dagli indumenti della morale, attraverso il ritorno al mito. In virtù di questo sogno di un Dioniso per così dire "sinistro" Mann dette il suo contributo allo studio del fasciame archetipico dell'io (si veda anche *Il Trionfo della morte* di D'Annunzio). Il «dio straniero» è il volto interiore di Socrate, di un Socrate *fin de siècle*, sottile commediante dell'immoralismo decadente<sup>11</sup>.

Anche l'episodio della cisterna riserba una sorpresa, questa volta di segno opposto. Nella novella di Mann il monologo sulla bellezza, con la sua celebre equazione di stampo tutto estetistico tra bellezza e tralignamento, segna il momento di massima consapevolezza da parte dell'esteta della trasformazione che in lui si è operata. Visconti lo 'sostituisce' con la risata irrefrenabile e dolorosa<sup>12</sup> che accentua in modo esasperato lo scherno che il compositore, ormai all'apice della sua parabola discendente, prova per se stesso. Questa 'sostituzione' instaura di necessità una relazione di congruenza con gli elementi seguenti: 1) con la risata di scherno con cui il «falso giovane» accoglie Aschenbach sul traghetto, prefigurando una parentela che l'austero viaggiatore ancora non sospetta, 2) con la risata sguaiata con cui il cantante ambulante, dietro il pretesto di generare ilarità, si fa beffe degli altolocati ospiti riuniti sulla terrazza dell'hotel, in special modo proprio di Aschenbach, 3) con il riso compiaciuto e beffardo con il quale Alfried, nel flashback che immediatamente segue l'episodio della cisterna, saluta il fiasco dell'ultimo concerto, da lui interpretato come degno coronamento del fallimento della finta austerità della musica composta sino a quel momento

11. Peter Zander afferma che, come Mann aveva costruito nella struttura della sua novella un subtesto, «uno strato mitologico», così anche Visconti pone in essere nel film un «piano semantico più profondo». Zander, però, non spiega in che cosa quest'ultimo consista. Cfr. P. Zander, *Thomas Mann im Kino*, Berlin 2005, p. 94.

12. Nell'intervista a Micciché Visconti la definisce «amara» e «autoironica». In L. Micciché (a cura di), *Un incontro al magnetofono con Luchino Visconti*, cit., p. 114.

da Aschenbach. Esaminando tale relazione di congruenza sembra possibile porre la seguente omologia: l'ironia sta a *Der Tod in Venedig* come la risata di scherno sta a *Morte a Venezia*. Sotto il comune segno dell'addio all'estetismo la corrispondenza potrebbe essere resa anche nel modo seguente: come già l'ironia in Mann, così in Visconti il riso di scherno costituisce una smentita dell'ipocrisia estetistica. L'esteta è sottoposto all'attacco del riso e deve lui stesso ridere di sé. Il «falso giovane» segnala l'identità tra esteta e frivola vecchiaia da una parte, tra esteta e mascheramento buffonesco dall'altra, anticipando il tema del ringiovanimento grottesco. La risata sguaiata del cantante ambulante, accompagnata dalla canzone di Nicola Maldacea, segnala la derisione rivolta verso l'uomo austero, che in sé, dietro la maschera del borghese impettito, cela un'anima dissociata e un confuso magma di pulsioni. Il riso aggressivo e *schadenfreudig* di Alfried accompagna il trionfo dell'antagonista dialettico, il quale ritiene di aver ottenuto la conferma del fatto che l'austerità della forma sia stata tradita dal bisogno "sensuale" di disarticolare la forma stessa in dissonanze stridenti (anticipatrici della dodecafonìa). La risata isterica e dolorosa dello stesso Aschenbach va letta infine come un commento sull'assurdità della sua evoluzione-involuzione, sull'abnormità dell'avventura veneziana.

### 3. Il compiacimento degli sguardi

La critica individua solitamente nel rapporto Aschenbach-Tadzio l'agire di una pulsione che rimane nei limiti di un erotismo affatto permeato dalla cultura e dal mito (Eros, Fedro, Narciso)<sup>13</sup>. Qui Tadzio rappresenta (inconsciamente, va da sé) la sfida lanciata dalla sensualità alla severità e all'astrattezza inerenti alla bellezza. Vi sono tuttavia dei critici che calcano la mano sull'attrazione del vecchio per il bel fanciullo, muovendo a Visconti il rimprovero di aver esagerato nell'aver scelto un attore adolescente e nell'aver preteso che lanciasse sguardi ammiccanti. Questo tono moraleggiante non va preso troppo sul serio. Potremmo servircene come cartina di tornasole per osservare come il film, sul comune terreno di una diagnosi della fallimentare grandezza dell'estetismo, si concentri sulla visualità dell'erotismo, che va inteso, per la gran parte, come voyeurismo dell'esteta decadente, la

13. «[...] poiché l'amore dell'Aschenbach viscontiano è di tipo puramente platonico». J. Merten, *Semantische Beschriftung im Film durch "autonome" Musik. Eine funktionale Analyse ausgewählter Themen*, Osnabrück 2001, p. 240 [traduzione mia]. Si vedano anche gli equilibrati giudizi di D. Radcliff-Umstead in *The Journey of Fatal Longing. Mann and Visconti*, in «Annali d'Italianistica», 6, 1988, pp. 200-219.



cui facoltà visiva riesce a *trasformare* la realtà. Il film di Visconti è fondato sul principio di realismo mimetico, ma non vi è dubbio che tale principio non viene seguito pedissequamente per tutto il film. Ne è dimostrazione in primo luogo l'allegoria del finale (Tadzio-Hermes indica verso l'indistinto), ma anche il trucco che accomuna il falso giovane del piroscampo, il cantante ambulante e lo stesso Aschenbach sotto il segno dell'istrionismo della personalità, oppure ancora il nome del vaporetto che coincide con quello della giovane prostituta. Anche il film, come già la novella, persegue il criterio dello scivolamento della realtà verso una dimensione fiabesca, nella quale la realtà si fonde con la visione e con l'allusività allegorica. Sorge il dubbio che almeno in un'occasione, ossia quando Tadzio uscendo a ritroso dall'ascensore non abbassa pudicamente gli occhi come invece accade nella novella, ciò sia dovuto esclusivamente a una deformazione del vissuto tutta interna alla mente di Aschenbach. Gli sguardi tra i due sono in effetti l'ancora di cui l'estetismo ha bisogno per fermare lo spazio scenico. Peraltro non è che Visconti trasformi la sorgente in qualcosa di allotrio, piuttosto la traduce in visione esibendo il compiacimento del voyeur. Lo dimostra già la seguente giustapposizione (che non pretende di essere esaustiva) tra alcune inquadrature del film e i relativi brani della novella<sup>14</sup>:



«Prima di varcare la soglia, senza motivo apparente, egli si voltò; e poiché nel salone non vi era nessuno, i suoi occhi, di uno strano colore grigio di alba, incontrarono quelli di Aschenbach, il quale abbandonato il giornale sulle ginocchia, seguiva il gruppo con lo sguardo, immerso in contemplazione» (pp. 86-87).

14. Viene usata qui di seguito la traduzione di E. Castellani in T. Mann, *La morte a Venezia, Tristano, Tonio Kröger*, Milano 1970.



«[...] e mentre con un sorriso indicibilmente leggiadro, rispondeva alla domanda, il fanciullo uscì già al primo pianerottolo, camminando a ritroso e abbassando gli occhi a terra» (p. 96).



«Aschenbach accelerò il passo e gli fu vicino sull'assito dietro le cabine» (p. 112).



«Ogni giorno Aschenbach aspettava che Tazio comparisse; e a volte, quando egli giungeva, si dava l'aria di essere immerso nel lavoro e lo lasciava passar oltre apparentemente senza notarlo; ma altre volte alzava gli occhi, e i loro sguardi s'incrociavano» (p. 116).



«E in quell'istante, ecco, Tadzio sorrise: sorrise a lui in modo caloroso e familiare, dolcissimo, non dissimulato, con le labbra che si schiudevano lente al sorriso [...]» (pp. 117-118).



«Ma a volte, anche [...] girava il capo pian piano, titubante, oppure rapido e fulmineo come chi vuol cogliere di sorpresa, guardando al disopra della spalla sinistra in direzione del suo ammiratore» (pp. 127-128).

L'eroticismo degli sguardi, del quale qui viene offerta una significativa selezione, è un fenomeno affatto interno al punto di vista dell'esteta Aschenbach. La complicità di Tadzio, come già la novella sottolinea, e il film si limita ad amplificare, è quella di Narciso, che si compiace di specchiarsi nell'altrui ammirazione. Forse è persino superfluo osservare che non ha alcun fondamento parlare di omosessualità. Aschenbach, senza che in lui venga mostrato il processo di mutamento, vuole trarre da quella che dobbiamo immaginare come una raffinata educazione del gusto alla bellezza una norma di comportamento, che lo porta alla ricerca di sensazioni squisite ed eccitanti, ancorché fonte di turbamento, senza timore di indulgere a stravaganze se non addirittura ad atteggiamenti abnormi. Quasi volendo trarre le conseguenze dai biasimi mossi a lui da Alfried, egli rimuove il confine tra esperienza estetica

ed esperienza quotidiana, lasciando che la prima debordi nella seconda e confonda i piani, trasformando il soggiorno nella città lagunare in un'occasione propizia per cogliere a pieno gli effetti della sua trasformazione interiore, nella consapevolezza di correre il rischio di andare incontro al contagio e quindi alla morte. In conformità con l'estetismo, Aschenbach, in Visconti come già in Mann, si rivela essere un sibarita dell'esperienza estetica. Infatti mentre l'autonomia dell'arte è un principio ascetico, l'estetismo esprime un principio sibaritico. Se l'autonomia dell'arte non ha bisogno dell'estetica degli effetti e non deve per forza passare attraverso i sensi, l'estetismo, che apparentemente enfatizza il ruolo dell'esperienza estetica, deve ribadire in realtà il piacere procurato dall'esperienza sensibile (il volto di Tadzio, esaltato in Visconti) come elemento qualificante di quell'esperienza stessa. Come Des Esseintes vagheggiava di comporre sinfonie con i profumi, così l'Aschenbach di Visconti compone la sua musica contemplando la silhouette ellenica di Tadzio, sospesa sul limine tra terra e mare, tra fissità ed eterna mobilità.

#### **4. La questione dell'arte**

Lo strumentario teorico per la comprensione del "problema" rappresentato dalla vicenda viene offerto da Visconti, in modo decisamente più didascalico e più rapsodico che nella novella, nei flashback. Visconti ha sottoposto Aschenbach a una trasformazione profonda anche mediante l'inserimento di Alfried, amico fedele del grande compositore, ma avversario irriducibile della sua concezione e della sua pratica musicale. Le incalzanti contestazioni di Alfried non vengono contraddette, il film ci mostra un compositore succube delle critiche del suo amico-nemico, e ciò sempre in base all'intento di mostrare il fallimento dell'esteta. Ora, la musica, più precisamente l'ambiguità insita nelle sue forme, non è solamente oggetto di discussione teorica, paragonabilmente alla riflessione sull'arte di cui è intrisa la novella, ma fa parte integrante del film come corredo sonoro, con scelte ben precise assai stridenti tra loro quanto a registro e a genere. La tesi principale che qui si vuole sostenere è la seguente: i flashback, a metà tra sogno e ricordo nella mente del compositore, costituiscono l'equivalente delle meditazioni oniriche nella mente dello scrittore. Una regola generale su cui fondare questa tesi ovviamente manca. Tuttavia come criterio di massima che può assumere funzione di "norma" (sempre smentibile) viene dato il postulato seguente: se in un'opera letteraria può accadere che sia il narratore a esporre le interiori riflessioni e suggestioni di un personaggio, una trasposizione cinematografica,

che voglia rispettare l'equivalenza con la sorgente, tenderà a mostrare lo stesso personaggio compiere o anche non compiere movimenti o azioni, mentre in off una voce esterna o la stessa voce del personaggio assumerà la funzione di narratore fuori campo. Di questo criterio di massima sussistono talmente tanti esempi di conferma in film di tutti i generi che risulta qui superfluo elencarne anche soltanto alcuni. Visconti ha preferito sostituire il narratore fuori campo, esterno o interno, con il ricordo-visione di brani di dialoghi o di discussioni anche accese tra il protagonista e il suo antagonista dialettico. Probabilmente proprio la necessità di dar vita a un oppositore in carne e ossa, che puntasse il dito di accusa contro l'ipocrisia di un'arte falsamente moraleggiante, mentre l'arte altro non sarebbe se non «ambiguità elevata a sistema» (Alfried), che non si lascia domare da esigenze estranee e astratte, spinse Visconti a realizzare in questo modo la corrispondenza con il testo di partenza. Questi inserti costituiscono la 'teoria', piuttosto esile rispetto alla novella, che lo spettatore deve combinare con lo svolgersi della trama, vale a dire con i comportamenti di Aschenbach, e con le altre reminiscenze o visioni. Si tratta in definitiva, come molti sanno, di tre flashback. Il primo, il più significativo, è ambientato nello chalet del compositore e viene preparato da una reminiscenza solo acustica in cui Aschenbach, osservando Tadzio, non può fare a meno di ritornare con la mente alle contestazioni di Alfried, che sembrano provenire dal contesto tematico del *Doctor Faustus* («Il male è una necessità, è l'alimento stesso del genio», afferma Alfried). Anche il secondo incomincia con la voce di Alfried in off, il quale rimprovera ad Aschenbach la presunzione ascetica di un «rigoroso moralismo» praticato nella torre d'avorio di un'arte asservita, ridotta a seguire la via maestra verso la «mediocrità». Nel terzo, collocato verso la fase conclusiva del film, Aschenbach deve prima subire l'onta di venire sonoramente fischiato dal pubblico in sala dopo la conclusione del suo ultimo concerto, poi deve sottostare alla veemente reazione di Alfried, il quale, anziché confortare l'amico, lo aggredisce deridendolo e insultandolo come «imbroglione». Mentre Aschenbach si ridesta, ponendo così fine all'incubo, la voce di Alfried continua in off, producendo una sorta di finale epigrammatico in cui si riassume la 'filosofia' deputata allo smascheramento dell'esteta: «Saggezza, verità, dignità umana: tutto finito. Ora, se vuoi, puoi scendere nella fossa insieme alla tua musica. Hai raggiunto il perfetto equilibrio, l'uomo e l'artista sono ormai una cosa sola, hanno toccato il fondo insieme.» In *Der Tod in Venedig* Aschenbach, in virtù della visionaria l'identificazione di sé con Socrate e di Tadzio con Fedro, giunge nel momento culminante della sua avventura alla consapevolezza che non si dà "arte" prescindendo dal coinvolgimento dell'erotismo, del desiderio,

senza ricorrere inoltre alla *clownerie*, senza d'altra parte alimentare la volontà di smarrirsi, di sprecarsi. Tale nozione in Mann passa attraverso la nota contrapposizione tra sensi e *Geist*, secondo cui si dà "arte" solo se in antitesi a "morale" e pertanto indifferentemente rispetto a qualsivoglia principio pedagogico. A ben guardare però, proprio mentre viene formulata la "legge" dell'inevitabile insudiciarsi dell'arte, il narratore – ironicamente – sottolinea a più riprese il fattore di un'autoesaltazione alquanto comica e sterile di cui cade preda il protagonista, il quale passa da un estremo all'altro, ossia dal vate all'esteta, senza che riesca a trovare un equilibrio critico nel rapporto con la realtà esterna, ridotta in ambedue le forme a materiale da plasmare in base a un principio astratto. In *Morte a Venezia* Visconti ci mostra un Aschenbach che deve limitarsi a subire la veridicità dello smascheramento operato da Alfried, e quindi, implicitamente, ad ammettere l'ipocrisia insita nella propria missione di artista come pure la necessità di una contaminazione. Non si tratta dunque di un "esaltato", di un Socrate decadente, come accade nella novella, il quale, nell'ebbrezza dei suoi soliloqui, produce la "teoria" che deve giustificare la situazione straordinaria e fiabesca da lui stesso determinata, bensì di uno sconfitto in balia dei suoi tormenti, che si consuma in uno sterile voyeurismo e si genuflette dinanzi alla bellezza esteriore, senza poter ricorrere a un autonomo rinforzo "teorico" e anzi dovendo implicitamente ammettere, per il mezzo di una risata eccessiva ma liberatoria, la vanificazione di sé stesso.

## 5. Il voyeurismo dell'esteta

Non sembra un caso che l'Aschenbach di Visconti cammini malfermo sulle gambe e debba appoggiarsi a un bastone, come se avesse molti più anni di quelli che ha realmente, come se stesse per inciampare da un momento all'altro nel proprio destino. Questa malfermità (di cui non c'è traccia nella novella) mette per converso in risalto la vocazione, nell'Aschenbach seduto, a rimembrare, a fantasticare, a contemplare. Proprio alla contemplazione il film annette però un irritante tratto voyeuristico, inevitabile complemento del narcisismo, che finisce per sottrarre alla contemplazione il distacco, il disinteresse analitico. Se in *Der Tod in Venedig* il tralignamento è strettamente legato all'insorgenza del "Dioniso sinistro", ossia all'irruzione nell'artista austero e moraleggiante delle forze ctonie del dispendio di sé, nascoste dietro i drappeggi ellenici, in *Morte a Venezia*, essendo scomparsa questa dimensione, tutto deve accadere come effetto della curiosità eccessiva che proviene dal voyeurismo, l'altra e mediocre faccia della contemplazione, legata alla presenza

del narcisismo, una tendenza che anche Mann non aveva certo ignorato. Fin dal principio in *Der Tod in Venedig* si insiste con calcolata preziosità linguistica sulla bellezza eburnea e sulla grazia spontanea di Tazio, deambulante Eros di «marmo pario», redivivo Spinario che calca il suolo dei mortali. In *Morte a Venezia* il preziosismo della percezione si esprime per altre vie, ma pur sempre cercando di conservare all'immagine di Tazio, secondo il criterio dell'equivalenza, una preminenza nel concerto di voci che compongono il coro della visualità filmica, ottenuta tramite accorgimenti cinematografici di provenienza teatrale, in modo che emergano i requisiti della persona, quali postura, espressione dello sguardo, gesti e movimenti del corpo nello spazio. Non è perciò un caso che la primissima, peraltro fugace inquadratura del volto di Tazio, atteggiato a una certa pensosa serietà (come nella novella), avvenga in primo piano sullo sfondo di un paravento costituito da vetri ornamentali con figure colorate di gusto liberty. Aschenbach sta seduto in una poltrona di pelle (come nella novella), posta esattamente di fronte alla famiglia polacca (diversamente che nella novella) come se si dovesse assistere a una sorta di piccolo *tableau vivant*<sup>15</sup>. L'accento su una certa opulenza nell'abbigliamento del giovinetto, che nella novella rivela un gusto descrittivo di tipo decadentistico, viene a mancare nelle inquadrature di Visconti, che si limitano a indugiare sulla famiglia polacca, evidenziando (come nella novella) il contrasto tra la rigida compostezza e l'abbigliamento scuro delle fanciulle e un certo tenore di spigliatezza che si avverte nel modo in cui Tazio sta seduto sulla poltrona, nell'attesa che arrivi sua madre. Nel momento in cui avviene il primo scambio di sguardi tra Tazio e Aschenbach, Mann si sofferma sulla singolarità del colore «grigio di alba» (p. 87) degli occhi del fanciullo, mentre Visconti restituisce in una totale l'evento, inquadrandolo secondo una diagonale i cui estremi sono il giovinetto, che all'improvviso si ferma e si volta prima di abbandonare il salone, e il contemplatore (non ancora voyeur), intento a non perdere d'occhio l'oggetto della sua contemplazione. La restituzione dello sguardo instaura da questo momento in poi lo scambio mutevole tra voyeurismo e narcisismo, che caratterizza tutti i successivi, fortuiti o non fortuiti incontri tra i due attori della vicenda. L'acme di tale scambio viene raggiunto durante l'inseguimento attraverso le calli di Venezia, quando l'esteta-voyeur, "farfallone amoroso" (*Le nozze di Figaro*) che va nascondendosi dietro pali dell'illuminazione stradale e colonne, tenendosi

15. Con il giornale poggiato sulle gambe, che lo stesso Mann leggeva, e i baffetti sopra il labbro superiore, che lo stesso Mann ma non Mahler aveva, Aschenbach doveva sembrare – secondo le intenzioni di Visconti – una controfigura dell'autore di *Der Tod in Venedig*.

sempre a debita distanza rispetto al gruppo dei Polacchi, si abbandona senza quasi più ritegno alla comica morbosità del suo interesse. Anche in questa sequenza Visconti segue da vicino il testo, rispettandolo talora anche nei singoli dettagli (per esempio il volto imperlato di sudore dell'inseguitore), introducendo tuttavia significative modifiche quali la postura da Ermete, le zoomate che creano un effetto drammatico e potrebbero essere lette anche come il tentativo di riprodurre in modo equivalente l'incalzare delle emozioni attraverso la necessità di coglierle nei volti dei protagonisti<sup>16</sup>, e infine la rappresentazione della città infetta, disseminata di piccoli falò in cui vengono bruciati i rifiuti potenzialmente contaminati e il cui crepitare è ben udibile nella traccia sonora. Nella scena finale del film, in cui Aschenbach muore in spiaggia mentre Tazio cammina «neghittosamente» nel basso fondale stando in controluce e sollevando l'acqua al suo passaggio, il testo della novella sottolinea come quel che accade non sia altro che una "parvenza" di realtà, l'estrema visione diurna di Aschenbach, il quale, tra la vita e la morte, immagina come Tazio, «il pallido e gentile psicologo» (p. 148), con una mano sull'anca e già voltatosi verso di lui, dopo aver eseguito con il busto un'elegante torsione, indichi verso l'orizzonte, quasi a rivolgergli l'invito a seguirlo verso «benefiche immensità» (p. 148). Nel film questo passaggio retorico, con cui viene salvato il principio di realtà, viene cancellato. Lo stesso gesto, che potrebbe sembrare non plausibile, risulta invece perfettamente in sintonia con quell'atmosfera a tratti fiabesca e surreale che Visconti ha deliberatamente ed efficacemente creato nella sua trasposizione.

16. Cfr. A. Sainati, *Morte a Venezia. Lo zoom e la bellezza*, in V. Pravadelli (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Marsilio, Venezia 2000, pp. 271-280.



## Tempo e modo di morire. A Venezia

**GIORGIO PANGARO**

### Un prologo

Molte delle letture, si tratti di recensioni all'impronta ovvero di interpretazioni critiche e/o analisi più o meno spassionate e pensate che fossero, di *Morte a Venezia* – il film – forse la gran parte di esse, si sono soffermate per lo più, quando non esclusivamente, sullo spazio della rappresentazione. In particolare, ed era quasi inevitabile, non hanno potuto prescindere dall'accuratezza e perfezione figurativa della messinscena, e così facendo, hanno un po' trascurato il tempo, l'altro elemento da cui la narrazione, se vuol essere intellegibile, non può prescindere. Entro le due coordinate fondamentali ci sono, di solito, dei personaggi a cui accadono dei fatti. Il modo in cui li vivono è spesso, non sempre, quello che chiamiamo *senso* della storia. Quel che le disordinate note che seguono tenteranno di evidenziare è la differenza con cui viene trattato, in Mann e in Visconti, il *tempo nella storia*, e la diversità delle emozioni che incarna il protagonista della storia stessa. Quanto allo spazio, all'ambientazione, al décor, altri saggi nella presente raccolta vi si dedicano ampiamente con descrizioni ed analisi esaurienti, perciò ne faremo qui una trattazione estremamente sintetica.

L'arte, o mestiere, e il raffinato gusto estetico di Visconti, hanno pesantemente condizionato, una visione piuttosto monocorde della tragica avventura di Gustav von Aschenbach. La puntigliosa ricostruzione degli ambienti, la scelta dei caratteri, la straordinaria fotografia di Pasquale De Santis, hanno relegato decisamente in secondo piano lo svolgersi temporale della vicenda. E però è un dato di fatto che una, certo non l'unica, delle caratteristiche che distinguono la versione cinematografica da quella letteraria – tra le quali, ovviamente, la più notomizzata è la trasformazione di Aschenbach da letterato in musicista – è il diverso evolvere temporale della vicenda. Luchino

Visconti ha dato spiegazioni ragionevoli delle sue scelte, sia a proposito del taglio di tutta la parte iniziale della versione letteraria, così come per la modifica della professione di Aschenbach<sup>1</sup>. Anche se poi per quel che riguarda la biografia e la psicologia di Aschenbach, il film ne propone un recupero, almeno parziale, con alcuni flashback che, seppure anch'essi tanto discussi, danno modo allo spettatore ignaro della fonte letteraria di costruirsi un'immagine meno aleatoria e frammentaria di Aschenbach. Purtroppo però, ed è un sentire abbastanza comune, quei flashback, più che mettere in luce passato e pensieri di Aschenbach, illuminano la considerevole distanza tra la distaccata ironia di Thomas Mann, tutta cerebrale, e la carnale, partecipata, seriosità di Visconti<sup>2</sup>. La novella di Thomas Mann, perfettamente compiuta e rispettosa di tutte le convenzioni narrative, è anche racconto a tesi nella misura in cui prende a campione il letterato Aschenbach, che, tra parodia e simpatetica ironia, viene usato da Mann per mettere in scena il conflitto tra arte e vita, tra apollineo e dionisiaco, tra carne e spirito. La storia, lineare e piana, della crisi creativa di un artista, si complica a livello di discorso caricandosi di tutte le problematiche relazionali sopra accennate, e che all'epoca erano ancora con tutta evidenza le questioni filosofico-politiche e, in senso molto ampio, potremmo dire metanarrative, che occupavano la riflessione di Thomas Mann<sup>3</sup>. La narrazione delle vicende relative allo scorcio estremo della vita di Aschenbach fluisce chiara e ben scandita da una serie di cause ed effetti, i cui significati simbolici hanno trovato legioni di esegeti. Prima tra tutte, chiaramente, la chiave di lettura funebre: simboli demoniaco-funerei sono diffusi generosamente nel testo – lo stesso Mann non si fa scrupolo di dichiararli esplicitamente –, per limitarci ai più plateali diremo qui soltanto dell'apparizione dello strano individuo all'ingresso del cimitero, veste abiti incongrui e i suoi tratti facciali rivelano un ghigno che prelude al signor *Dicis, et non es* che, diversi anni dopo, apparirà ad Adrian Leverkühn, e poi la gondola-bara, la cui seduta è quanto di più appropriato e confortevole a rendere il tragitto verso l'Ade davvero comodo; e così la novella si può leggere anche, e non del tutto a torto, come gonfio e commovente epicedio per Gustav von Aschenbach.

1. Inevitabile riferirsi alla lunga e articolata intervista rilasciata da Visconti a Miccichè, in *Morte a Venezia di Luchino Visconti*, a cura di L. Miccichè, Cappelli, Bologna, 1971.

2. A questo proposito, senza ricorrere a spiegazioni dotte, vorrei far rilevare come sia possibile l'ironia nel raccontare per immagini conservando un distacco non privo di pietas, con un esempio: si veda il viaggio iniziatico che condurrà alla morte William Blake, l'eroico contabile protagonista dello splendido *Dead Man* di Jim Jarmush.

3. Si veda per tutta la problematica qui accennata, e in particolare per "l'artista in vacanza", F. Jesi, *Thomas Mann*, La Nuova Italia, Firenze, 1975.

## *Der Tod in Venedig*

Il testo di Mann ci presenta un uomo anziano, letterato nutrito di cultura classica, di solide radici alto-borghesi, la cui forza di volontà è riuscita a imbrigliare una anomala, se riferita alla sua schiatta, vena artistica fino a farla diventare vessillo dei principi di moralità della sua classe sociale. L'instabile equilibrio tra *virtus* e *vitiositas*<sup>4</sup> è tenuto sotto controllo dalla regolarità del metodo e da un costante impegno dell'energia intellettuale, ché, ci vien presto detto, quella fisica, di energia, difetta. È stato premiato, Gustav von Aschenbach, con quel *von*, chiave d'accesso all'aristocrazia, ma in piena coscienza egli sa (come lo sa Thomas Mann) che la nobiltà dello spirito non è questione di particelle prenominali o di pubblici riconoscimenti. Per come andranno le cose nel corso della narrazione dobbiamo però inferire che la tempra di Aschenbach non sia davvero quella costruzione granitica ch'egli ha eretto, che se come maschera sociale ha funzionato perfettamente – come ci informa il narratore, l'immagine di lui che si ha nella sua cerchia è quella di un uomo che ha sempre vissuto come un pugno chiuso e mai, almeno pubblicamente, ha fatto mostra di qualsivoglia rilassamento – di fatto è sufficiente l'apparizione inquietante di un individuo abbigliato in maniera eccentrica per metterne in crisi le fondamenta, e dare così l'abbrivio a un'avventura le cui funeste conseguenze per ora Aschenbach non può neppure immaginare. Dobbiamo pur credere (la fisica contemporanea ne ha dato ripetute prove) che il catalizzatore di una reazione che avrà esito catastrofico possa essere qualcosa, o, come nel caso nostro, qualcuno, che altrimenti, non fosse appunto l'esito smisurato della reazione innescata, potrebbe apparire decisamente insignificante. Il viandante dall'aria un po' tzigana che possiamo leggere come estemporanea macchia di colore esotico è per Aschenbach, che peraltro ben presto lo accantona, la spinta per un sogno a occhi aperti, quello che poi si rivelerà un incubo. Da qui in avanti Aschenbach entra in una dinamica i cui caratteri consentono, certo con qualche non trascurabile deviazione dalla simbolica canonica, di assimilarla a una apocalisse. Prendo a paradigma la dinamica dell'apocalisse, conscio delle eccezioni e dei difetti che ne possono derivare, perché, pur essendo un paradigma claudicante, credo possa comunque essere utile ad evidenziare la costruzione temporale con cui evolve la narrazione. Elenco per sommi capi: c'è il primo sogno, quello appunto ad occhi aperti alla fermata del tramway, assimilabile senza grande sforzo ad una visione, una prima visione profetica, che porta Aschenbach a

4. Cicerone, *Tusculanae Disputationes*, IV, 34.

prefigurarsi in viaggio in un contesto esotico, selvaggio addirittura, visione che seppur non avrà seguito come tale sarà chiaramente lo svelamento di un bisogno interiore. Fin qui Aschenbach è ancora calato nel *chronos*, e nell'accavallarsi delle sensazioni, nel costante tentativo di mitigarle e tenerle a bada – la sua coscienza (freudianamente parlando: il super-io) è ancora vigile – riesce a partire, ma sbaglia meta. La Dalmazia delle granduchesse e dei poveri pescatori si rivela una scelta infelice. Il fastidio per un vago sentore di provincialismo e la noia imperante non son certo quello che il suo spirito inquieto riesce a sopportare a lungo.

### **Inciso: sui sentimenti**

Da quando Aschenbach cede all'impulso della vacanza<sup>5</sup>, e questo accade abbastanza presto nel corso della narrazione, lo vediamo passare molto rapidamente da una sorta di caotica frenesia a un diverso stato d'animo che, con termine tedesco, e non precisamente traducibile, possiamo definire *Sensucht*, e che, insieme ad altre ineffabili cose, in sé tiene della malinconia e della nostalgia insieme. Con afflato poetico la *Sensucht* è stata definita *desiderio di desiderare*, o anche, con quello che a prima vista può apparire un controsenso, *nostalgia del futuro*. Seppure non precisamente indicato dal narratore come tale, mi pare questo il sentimento che rapido si impadronisce di Aschenbach e che ben presto ne guida e informa il dire e il fare. È questa, a mio avviso la seconda, e fondamentale, deviazione, dopo quella riferita al tempo cui sopra ho fatto cenno<sup>6</sup>, che caratterizza la lettura viscontiana di *Der Tod in Venedig*, e che, per qualsiasi voglia ragione (perché troppo distante dalle corde di Visconti, perché non filmabile come tale, ecc.) proprio perché non colta come tale ne determina a mio avviso il fraintendimento.

### **Ancora *Der Tod in Venedig***

A questo punto della storia Aschenbach potrebbe decidere di tornare a casa, riprendere l'opera lasciata in sospenso, riprendere cioè quella vita di sacrificio a cui si è votato, e finire quindi i suoi giorni immolandosi sull'altare

5. Vedi F. Jesi, *op. cit.*

6. La terza, se vogliamo ricordare il cambiamento dell'attività artistica del protagonista, che da scrittore in Thomas Mann diventa musicista nel film.

dell'Arte<sup>7</sup>. Accade invece, ed è davvero un'illuminazione, che all'improvviso gli appare chiaro quale era la meta sognata, ed è proprio vicina. A poche ore di vaporetto: Venezia! A Venezia. quindi. Il viaggio in vaporetto porterà altri piccoli fastidi, ma insieme ad essi un viatico, seppur pronunciato da un augure ributtante. Il gondoliere, brusco e irremovibile, (quante volte letto come una sorta di Caronte) deposita Aschenbach al Lido. Il Lido è un'oasi di pace e di serenità, dove si consumano, in una cornice di raffinata eleganza formale, i rituali dell'alta società cosmopolita. Nell'atmosfera ovattata dell'Hotel Des Bains l'incontro con il giovane adone polacco finirà per situare Aschenbach nel fin qui vagamente intravisto, e ancora temuto, *kairos*. Vi sarà certo una qualche resistenza e un estremo tentativo, fallito, di fuga, ma quest'ultimo avrà infine il solo risultato di confermare agli occhi di Aschenbach, in maniera definitiva e chiara, che al destino non si può sfuggire. Il Lido appare come una sorta di enclave edenico, un luogo in cui suoni e rumori sono tenui e diffusi, le luci sono sempre calde e soffuse, e i desideri dei privilegiati ospiti dell'hotel vengono esauditi quasi ancor prima di esser resi manifesti. Non fosse per un fastidioso scirocco, sul quale neppure la direzione dell'hotel ha potere, ogni cosa è al posto giusto, e in quest'atmosfera rarefatta e sensuale non è davvero difficile cadere preda di Eros, ma al contempo è ancora attuabile un'operazione di sublimazione, per non dire di rimozione, e attribuire il proprio desiderio ad un anelito superiore teso verso un ideale di bellezza classica. Aschenbach mette in atto questa specie di compromesso con se stesso ricorrendo a tutto il corredo di cultura umanistica che la sua erudizione gli consente, e finché rimane al Lido la manovra pare funzionare. Purtroppo però a pochi minuti di barca dal Lido c'è Venezia: levantina e splendida, miracolo architettonico, bellezza malata, splendore e corruzione assieme. Ben presto, nel corso delle quotidiane gite in città, quasi sempre dedicate all'inseguimento di quello che ormai è il solo oggetto del suo interesse, Aschenbach si troverà a scoprire che insieme all'epidemia di colera che si va diffondendo a macchia d'olio allo stesso modo quella che egli tentava di vivere come una passione estetica, una passione della mente, sta rapidamente sgretolando le sue difese ideali e si sta impossessando di tutto Gustav von Aschenbach. Egli così sperimenta tutta la fallacia di una vita edificata sull'autoinganno, l'insensata pretesa di scindere spirito e carne. Tornando al modello dell'apocalisse, e questo sarebbe il secondo punto, se è vero che i cavalieri canonici sono quattro, nella Venezia di Aschenbach ne

7. Cosa che fa il protagonista [Schiller?] di *Ora difficile*, modello manniano dell'eroe dello spirito. Vedi *Ora difficile*, trad. F. Saba Sardi, in T. Mann, *Racconti*, Bompiani, Milano, 1984.

sono da subito presenti almeno tre: malattia (che però una lettura ortodossa considera interpretazione erronea), miseria e morte.

Diciamo nella Venezia di Aschenbach – poiché il protagonista della novella è destinato a finire i suoi giorni sulla sabbia del Lido –, per distinguerla dalla Venezia del narratore. Per Thomas Mann, autore acclamato della saga della famiglia Buddenbrook, opera d'esordio di un venticinquenne, in cui potevamo leggere il canto funebre della borghesia europea (vero e proprio kaddish nel suo significato più ampio<sup>8</sup>), per Thomas Mann dicevamo, in quella Venezia già si poteva sentire lo squillo di tromba che in lontananza annunciava il quarto cavaliere, la guerra (il terzo cavaliere per l'autore dell'Apocalisse). Il tracollo del mondo borghese, del dominio borghese come si era andato configurando sino ad allora, non poteva che esitare in una guerra, e sarebbe stata guerra di tutti contro tutti, popoli contro popoli, classi contro classi, etnie contro etnie.

Tornando all'apocalisse individuale di Aschenbach, essa ha il suo acme nel sogno orgiastico che lo lascerà definitivamente disarmato e in balia del conflitto che per un'intera esistenza era riuscito a dominare. Sarà sufficiente un cartoccio di fragole infette e il mondo, attonito, apprenderà la notizia della sua morte. Vi saranno, come d'obbligo, esequie solenni e orazioni funebri, si darà il suo nome a qualche via o piazza, i suoi lavori verranno vieppiù antologizzati nei testi scolastici ad imprimere nelle giovani generazioni i valori perenni (?) dell'umanesimo borghese. Non si dirà di un uomo che, volente e nolente, infine si era arreso all'indice puntato dall'angelo, ultimo simbolo canonico dell'apocalisse, verso quello che forse non era altro l'*aion*, il tempo senza tempo dove solo si sarebbe inverata quella *Stimmung* in cui hanno soluzione tutte le antitesi, tutti i contrasti e i conflitti, un infinito armonioso dove corpo e anima non sono più distinguibili.

8. Il Kaddish in origine era una formula di chiusura di riunioni di studio o di preghiera nella quale si esaltava la grandezza di Dio e si esprimeva la speranza di un rapido avvento del Messia. In epoca successiva il Kaddish fu recitato anche dalle persone in lutto, che trovarono in esso espressioni e motivi di consolazione e di conforto (per la definizione vedi: [moked.it/rabbanutroma/preghiere/il-kaddish/](http://moked.it/rabbanutroma/preghiere/il-kaddish/)). In questo senso va letto il paragone che azzardo: *Buddenbrooks*, quale epigono del grande romanzo ottocentesco (inteso come forma che incarna la consolidata supremazia sociale della borghesia), è al contempo esaltazione e canto funebre di una forma letteraria e di una classe sociale. Romanzo di cui *Der Tod in Venedig* pare quasi la sineddoche, perché se in *Buddenbrooks* assistiamo alla progressiva rovina di una stirpe, qui ci viene presentato il rapido declino di un individuo, ma vi sono profonde analogie su quella che è la ragione ultima di entrambe queste cadute (si veda ancora F. Jesi, *op. cit.*).

## Morte a Venezia

Opera della tarda maturità di Visconti, il film è anche specchio (seppure lo riflette in negativo) di un periodo della nostra storia recente. Le consonanze e le affinità, tutte di superficie mi pare, del regista con la cultura germanica, di cui subisce il fascino ma non coglie le componenti più profonde, sono la spinta a mettere in scena una storia che in qualche misura è anche autobiografia, per quanto fin qui negletta, quando non del tutto negata. Finito il periodo aureo del cinema italiano, il neorealismo, di cui Visconti è protagonista ed anticipatore (con *Ossessione*), finito anche il Boom economico, con la sua euforia e i suoi disastri (Visconti, puntuale, li ha documentati con *Rocco e i suoi fratelli*) nell'aria ora ci sono i boom delle P38. Il maestro rivendica a se stesso il diritto di ripiegarsi sui temi e sugli autori che gli sono più affini, e lo fa per due ordini di motivi: in primo luogo perché, come autore (come generazione di autori) ha pagato il suo tributo all'impegno politico, e poi perché, come uomo politicamente avvertito, non riesce a cogliere le rivendicazioni delle nuove generazioni<sup>9</sup>. Le modalità di espressione del movimento del '68, nella loro libertà strategica, sono davvero troppo distanti per chi, come Visconti, ha vissuto una vita intera all'ombra dell'ortodossia del Partito. Si nota che non ci si sarebbe aspettati una reazione di questo tipo da un esponente di rilievo della sinistra ufficiale. Errore: pare ormai assodato che sia stato proprio il PCI l'antagonista più deciso dei diversi gruppi che sono nati (e morti) sull'onda di un movimento spontaneo, un movimento che in fondo metteva in discussione tutto l'establishment che si era consolidato dal dopoguerra e che si andava con ogni evidenza incacrenando. Anche tenendo conto di questi dati<sup>10</sup> si spiega la scelta di tornare a lavorare su un autore, Thomas Mann, di cui Visconti anni addietro aveva già messo in scena *Mario e il mago* come azione coreografica. Autore amato e, insieme a Proust, il più vicino, *per certi aspetti*, alla sensibilità di Visconti. Le componenti legate alla memoria, alla nostalgia, l'attrazione mai negata per un'epoca, si decadente ma così profondamente imbevuta di un culto per la bellezza e l'eleganza, danno conto non solo del perché ma anche, e forse soprattutto, del come Visconti mette in scena la vicenda di Gustav von Aschenbach. I primi aggettivi che vengono in mente sono languido, malinconico e disperato.

9. Vedi L. Micciché, *op. cit.*

10. Sottolineo *anche*, perché ovviamente non si può pensare, sarebbe ingenuo e fuorviante ipotizzare una sola causa, sia pure quella politica, che pure in altre occasioni pare sia stata determinante nelle scelte che Visconti ha fatto nel corso della sua carriera.

L'apertura sulle brume dell'aurora, con il vaporetto che s'avvicina a Venezia sulle note dell'Adagietto della quinta sinfonia di Gustav Mahler, fa immediatamente presagire quale sarà il *mood*, la costante del ritmo e dello spirito, per tutto l'arco della narrazione. E non verremo smentiti: il film si dipana, placido e maestoso, verso una fine che da subito sappiamo essere inesorabile. Nel film di Visconti, Aschenbach, che ha il volto macerato e sofferente di Dirk Bogarde – peraltro straordinario interprete – è un uomo che vede infrangersi la sua ultima occasione di vivere un'esperienza «sentimentale». È innegabile che il gioco di sguardi tra Aschenbach e Tadzio ci rimandi a una schermaglia amorosa, se vogliamo anche molto raffinata, condotta con estremo garbo e circospezione. Ma la fascinazione è reciproca, perché non va trascurato il fatto che dietro la bellezza efebica del ragazzo si cela una sorta di civetteria, inconsapevole forse, ma di fatto visibile, visibile per noi e a maggior ragione per colui che ne è sedotto. Lo scambio di sguardi tra i due, che è il motivo centrale del film, è impossibile non leggerlo come una danza di seduzione. Non ci sarà tra i due protagonisti, per tutta la durata del film, così come accade nella novella, scambio di parole, né tantomeno il pur minimo contatto fisico – se non quello immaginato per lo spazio di un attimo, da un Aschenbach in bilico sul crinale decisivo. È questo, in Visconti, il punto di svolta della narrazione, il momento cioè in cui Aschenbach decide di lasciarsi andare e vivere la passione che di lui si sta impossessando. In quell'attimo stesso in cui Aschenbach immagina di avvertire la madre del ragazzo dell'epidemia che imperversa, dando modo così all'oggetto del suo interesse di mettersi in salvo, in quello stesso attimo decide di tentare di vivere purchessia, anche se il suo voler vivere ora mette a rischio colui che solo, da qui in avanti, può dar senso al suo vivere. Il venir meno della salute, fisica e psichica, di Aschenbach, che si è concesso una vacanza per rimettersi da un tracollo professionale che ha avuto come conseguenza un grave tracollo fisico, sarà d'ora in avanti inarrestabile. Ricordiamo, *en passant*, il fatto che l'Aschenbach di Visconti è un musicista, una figura - un ibrido, come è, e non può che essere così, per tutti i personaggi della finzione -, costruita con pezzi di Gustav Mahler assemblati su parti di Thomas Mann a cui vengono aggiunti grumi di ricordi tolti da opere dello stesso Mann. Ora, se è pur vero che all'epoca<sup>11</sup>, così come oggi del resto, la pederastia non era una tendenza

11. Qui giova forse ricordare che le vicende di Aschenbach sono datate ai primi del Novecento, e non dimenticare neppure che per Mann, mentre scriveva la novella, era il tempo presente, mentre per Visconti, quando gira il film, si tratta di un passato ormai perduto, vissuto tra lacerazioni e rifiuti, anche rimpianto fin che si vuole, ma non per questo meno distante.



universalmente accettata, è anche vero però che l'Aschenbach di Visconti (almeno per quanto mi è dato a vedere), non pare certo l'artista come eroe dello spirito, educatore delle masse, cultore della bellezza classica dove etica ed estetica si fondano in quella religione dell'arte, che informa tutto l'essere, pubblico e privato, quale ci appare l'Aschenbach manniano, l'ex eroe dello spirito che quando assiste, confuso e impotente, allo sgretolarsi di quella immane e fragile quotidiana costruzione che è stata la sua "vita nell'arte" non può far altro che morire.

L'Aschenbach di Visconti non è un gran borghese anomalo che si è votato alla religione dell'arte, non però da bohemien o da eccentrico, bensì mettendone a fondamento quella disciplina morale che per lungo tempo ha informato l'azione della parte migliore della sua classe sociale. Quello che vedo nel film, fin dall'inizio e per tutta la durata dello stesso, è un aristocratico, un estenuato dandy, il Professor von Aschenbach, schizzinoso e sofferente che mai si degnava di rispondere ai subalterni, i quali anzi tratta con noncurante degnazione quando non con sgarbata, e un po' isterica, irritazione. Un Dirk Bogarde con l'espressione corrucciata quando il gondoliere non obbedisce alle sue richieste, o, peggio ancora, sorridente in modo quasi patetico quando s'affaccia alla finestra dell'albergo ed accenna un saluto con la mano in direzione di Tazio. È un uomo maturo, affascinante a malaticcio, che teme l'approssimarsi della fine e che per opporvisi non trova di meglio che innamorarsi di un ragazzo, e per sedurlo ricorre a una cosmesi che finirà soltanto per rendere vieppiù eclatante il suo cedimento fisico e psichico. Anche lui morirà sulla spiaggia del Lido, dopo esser stato testimone di un balletto eseguito da Tazio. Ma credo che la sua morte abbia poco o nulla a che fare con il crollo degli ideali di una vita. Nel finale ci sarà ancora il ragazzo nella foschia con l'indice puntato verso l'orizzonte, ma sulla sedia a sdraio non resterà che il cadavere imbellettato di un compositore che, parafrasando Umberto Eco, parlava come se fosse Bach, ma scriveva la musica di Mahler<sup>12</sup>.

### **Uno stringato epilogo**

Tolto lo stravagante individuo che appare all'Aschenbach di Mann durante la passeggiata iniziale, poiché il film inizia con l'arrivo a Venezia, e i primi due capitoli sono quasi totalmente cassati (fatto salvo un didascalico recupero in forma di flashback di cui già si è detto), Visconti rispetta stazioni e personaggi

12. Così all'incirca in U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2010, p. 339.

della storia in maniera puntigliosa, quando non pedante. Ragionevolmente si può dire quindi che il film è sostanzialmente fedele alla lettera del testo di Mann, ma ne tradisce lo spirito, ovvero, nei termini “scientifici” di Eco: «Il film rispetta la fabula di superficie del romanzo, ma non perviene a renderne la fabula profonda...»<sup>13</sup>. Per chiudere: se nella novella di Thomas Mann si narra, in forma parodistica, la dinamica di caso e necessità che conduce alla morte un idealista, testimone e soggetto del tracollo dei suoi ideali, nel film di Luchino Visconti si rappresenta, in forma di mélo, lo statico tracollo di un estenuato esteta vittima dell'impossibilità di vivere un'ultima, e per certi aspetti da lui stesso riconosciuta come tale, tragicomica storia sentimentale. Posso soltanto aggiungere, tanto per evitare fraintendimenti, che considero il film un capolavoro assoluto, quel che va detto però è che il legame con il testo di Mann non è davvero una “parentela di sangue”.

13. *Ibidem.*

## Lo sguardo impuro del cinema. Visconti, Mann, Proust

**DANIELE DOTTORINI**

Il cinema è un'arte impura. È propriamente il più-uno delle arti, parassitario e inconsistente, ma la sua forza di arte contemporanea sta proprio nel dare l'idea, nel tempo di un passare, dell'impurità di ogni idea.

Alain Badiou, *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema.*

Come affrontare – di nuovo – un film come *Morte a Venezia* di Luchino Visconti, il suo rapporto con il romanzo breve di Thomas Mann, la trasformazione del testo romanzesco in pellicola, immagine-movimento? Il cinema di Visconti è stato molto spesso indicato come esempio all'interno del lungo discorso trasversale sul rapporto tra cinema e letteratura, proprio per l'evidente lavoro che il regista milanese ha sempre portato avanti con e sulla scrittura, sin dal suo lungometraggio d'esordio, quel lavoro straordinario di rilettura e trasformazione di un testo che è *Ossessione*. Visconti regista letterario, si è spesso detto. Vero, certamente, vero.

Ma il lavoro del film, il lavoro del cinema sul testo letterario non è semplice. Non lo è mai, in fondo, ma nel caso del cinema di Visconti e di *Morte a Venezia*, è proprio la sua complessità a colpire, a stimolare anche altri ragionamenti, altre analisi. La prima delle quali riguarda proprio il senso dell'operazione, del lavoro del film sul testo di Mann, un senso che di fatto non riguarda solo i rapporti tra film e romanzo, ma riguarda una considerazione più generale, si tratta di pensare alla forza teorica di un lavoro che è proprio del cinema e che il film di Visconti esemplifica con una forza straordinaria. Perché il senso di questa operazione non è tanto quello di attivare un passaggio (dalla parola scritta all'immagine-movimento, dalla letteratura al cinema), perché il passaggio presuppone due spazi riconoscibili, fissi, identificabili (il punto di partenza e il punto di arrivo: il romanzo e il film), quanto di costruire qualcosa in più, di pensare il rapporto come un

mettere in movimento il romanzo attraverso il cinema e, facendo questo, lavorare la forma letteraria fino a trasformarla, farla, in un certo senso dissolvere insieme a tutte le altre forme (musicale, pittorica, scultorea) evocate nel film. È ciò che, in fondo, un filosofo come Alain Badiou riconosce ad un film come *Morte a Venezia*: gli elementi (letterari, cinematografici, pittorici, musicali) si amplificano l'uno a contatto con l'altro e, al tempo stesso «sono come corrosi dal loro incontro, in una sorta di decomposizione per eccesso, che precisamente ci offre l'idea come passaggio e come impurità»<sup>1</sup>.

## Dei due inizi

Di quale considerazione, di quale lavoro si sta parlando? Che cosa significa l'idea come passaggio, come impurità? Per entrare nel vivo del discorso si può iniziare dall'inizio, se ci si perdona la ripetizione, dall'inizio del film e dall'inizio del romanzo di Mann. Com'è noto, il film di Visconti inizia su schermo nero mentre in sottofondo entrano le note della *Quinta Sinfonia* di Mahler, i credits dei titoli di testa scorrono uno dopo l'altro su fondo nero. Quando compare l'ultimo cartello («Directed by Luchino Visconti»), lo schermo inizia gradualmente a diventare più chiaro, mostrando l'immagine di un orizzonte mobile, un'alba, a giudicare dalla luce. L'immagine è in movimento, ondeggia, come se la macchina da presa fosse posizionata su una nave. Ora l'immagine è chiaramente visibile: è un'alba, sul mare. Lentamente, mentre la sinfonia di Mahler continua, la macchina da presa compie un breve e lento movimento da destra verso sinistra, scoprendo un battello a vapore che si muove lentamente sulla superficie piatta del mare. L'inquadratura si ferma e la nave, avvicinandosi, scorre di fronte alla macchina da presa, lasciando una scia di vapore dietro di sé. A questo punto, e solo a questo punto, l'inquadratura cambia e, in un piano ampio, ritrae un uomo (è Gustav von Aschenbach, il musicista), seduto su una poltrona di vimini, sul ponte del battello, imbacuccato nel suo cappotto, in una lunga sciarpa chiara e con le gambe avvolte in una pesante coperta. L'uomo è intento a leggere un libro, ma ben presto abbandona la lettura con un gesto sconsolato, mentre la macchina da presa zooma lentamente verso di lui, fino a chiuderlo in un primo piano. Stacco di montaggio: il battello entra a Venezia. Un lungo fischio del vapore interrompe la musica di Mahler e apre ad altri rumori, grida, suoni cadenzati di una tromba che scandisce il ritmo

1. A. Badiou, *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, Pellegrini, Cosenza 2009, p. 168.

di marcia di una pattuglia di bersaglieri che corre lungo la passeggiata dei Giardini. Stacco, altre inquadrature, mentre l'Esmeralda (questo è il nome del battello) naviga lungo i canali della città. Le inquadrature si susseguono. L'uomo, sempre avvolto nel cappotto e nella lunga sciarpa aspetta, in piedi. Campo-controcampo: lo sguardo di Aschenbach, il profilo di Venezia. Stacco: di nuovo siamo all'interno del battello. L'atmosfera è eccitata, l'attività frenetica. Ci si prepara a scendere, il viaggio sta finendo. La macchina da presa compie una breve panoramica del ponte, scoprendo i numerosi bauli di von Aschenbach e, lo stesso musicista che, sceso sul ponte inferiore si prepara a scendere. All'improvviso una risata, forte, sgraziata. Stacco. Un rapido zoom mostra un piccolo uomo, truccato ai limiti del ridicolo, che ridendo sguaiatamente si avvicina a von Aschenbach augurandogli un felice soggiorno, senza smettere di ridere. Il musicista non gli risponde e si avvicina alla passerella per scendere dalla nave. Stacco: von Aschenbach è su una gondola (inquadratura ravvicinata, un primo piano sull'uomo seduto a bordo), si gira verso il gondoliere e gli ordina: «Mi porti all'imbarco dei vaporetta!». È il minuto 9:18, e questa è la prima frase pronunciata da Dirk Bogarde nel film (forse la prima in assoluto del film, se non consideriamo le frasi sibilline dell'uomo sul battello). La sequenza si prolunga ancora, il viaggio di arrivo non è concluso e solo al minuto 14:00 vediamo il musicista salire le scale dell'Hotel des Bains al Lido di Venezia.

La sequenza iniziale del film è dunque la messa in scena di un viaggio, di un arrivo prolungato, infinito, esausto sin dall'inizio. Con un rapido movimento possiamo allora adesso ripercorrere le prime pagine del romanzo per individuarne il movimento proprio, specifico.

Nel romanzo, il movimento è annunciato sin dalle prime righe: «Gustav Aschenbach, o von Aschenbach come, dal giorno del suo cinquantesimo compleanno, suonava ufficialmente il suo nome, un pomeriggio di primavera dell'anno 19... , [...] aveva lasciato la sua abitazione nella Prinzregenstrasse, a Monaco, per fare una lunga passeggiata da solo»<sup>2</sup>. Il personaggio viene presentato per nome e viene annunciato il suo movimento iniziale: uscire a camminare dopo una giornata di duro lavoro, di intenso lavoro: «Così, subito dopo il tè, era uscito all'aperto, nella speranza che l'aria e il moto l'avrebbero ristabilito e lo avrebbero aiutato a preparare una serata feconda»<sup>3</sup>. Siamo a maggio, ma il clima è quello di una falsa estate, afoso come in agosto e Mann indica, luogo dopo luogo, le tappe del percorso di Aschenbach: l'Englische

2. T. Mann, *La morte a Venezia*, trad. E. Filippini, Feltrinelli, Milano 2003, p. 5.

3. *Ibidem*.

Garten, l'Aumeister, il Förling, il cimitero nord. È qui che Aschenbach decide di aspettare il tram, davanti a una fermata in cui non ci sono carrozze. Mentre aspetta, Aschenbach si sofferma a guardare le lapidi, i marmi, le scritte tipiche di un cimitero. Ad un certo punto la sua attenzione viene catturata da una figura, che non si sa da dove arrivi. Un uomo, la cui descrizione, fatta con gli occhi di un Aschenbach «metà distratto, metà analitico»<sup>4</sup>, si snoda per una intera pagina del romanzo, improvvisamente costringe il lettore a soffermarsi sulla presenza di un corpo straniante, che immobilizza la scena, e costringe Aschenbach ad andarsene rapidamente: «d'un tratto si accorse che lui ricambiava il suo sguardo, e anzi, in modo così bellicoso, così fisso, così esplicitamente risoluto ad arrivare in fondo e a costringere l'avversario alla ritirata, che Aschenbach, spiacevolmente colpito, si voltò e cominciò a passeggiare lungo gli steccati»<sup>5</sup>. Ecco allora dalla sospensione, l'attesa che chiudeva il primo lento movimento (il passaggio, uno dopo l'altro, quasi in dissolvenza, dei luoghi di Monaco), svilupparsi, rapido, quasi uno strappo, uno scatto, il secondo movimento, in cui Aschenbach ritorna a camminare, rinunciando, dopo aver visto lo sguardo di sfida, feroce, dello sconosciuto, al ritorno in carrozza.

Il viaggio inizierà dopo, così come l'incontro con il vecchio truccato osce-namente, con il gondoliere che non vuole portare Aschenbach a San Marco. Anzi, è proprio dopo l'incontro con l'uomo sconosciuto che Aschenbach inizia, nel romanzo, a pensare al viaggio, alla necessità di compiere un viaggio.

## La musica delle forme

Lo scarto, la differenza tra i due inizi è sostanziale. Non si tratta semplicemente di una comprensibile economia narrativa (il fatto cioè che il film debba sempre togliere scene o situazioni presenti in un romanzo che sarebbero altrimenti ingestibili nella durata cinematografica), ma di uno scarto che implica un passaggio, dalla dimensione letteraria a quella filmica. Ma un passaggio che mantiene in una sorta di sospensione la dimensione letteraria, facendola confluire nella forma-cinema. Nelle parole di Badiou, la dimensione della "durata" filmica emerge con chiarezza.

4. *Ivi*, p. 7.

5. *Ibidem*.

ripresa e montaggio cospirano insieme nello stabilire una durata. Durata eccessiva, omogenea alla vuota perpetuazione di Venezia, come nella stagnazione dell'adagio di Mahler, come anche nella performance di un attore immobile, inattivo, a cui non si richiede, interminabilmente, che il volto. E di conseguenza, ciò che è qui catturato dell'idea di un uomo sospeso nel suo essere e nel suo desiderare, è il fatto che tale uomo è immobile a se stesso [...]. La durata filmica, composta nell'assortimento di più arti abbandonate alla loro mancanza, è la visitazione di una immobilità soggettiva<sup>6</sup>.

Si può partire dall'ultima frase del filosofo francese, quella che afferma che la durata filmica è composta dall'assortimento di più arti abbandonate alla loro mancanza. Nel percorso di Badiou, il rapporto tra cinema e letteratura è infatti analogo al rapporto con le altre arti, non si tratta di pensare il cinema come sintesi in senso positivo – la settima arte che comprende in sé tutte le altre – ma di pensare la sintesi come sottrazione, in senso negativo. È in questo senso che l'idea come passaggio e visitazione (ricordando la citazione di Badiou in apertura) acquista significato. L'operazione viscontiana è allora quella di rielaborare il romanzesco in una nuova sintesi. Come nota Augusto Sainati, a differenza del romanzo: «Nel film *Aschenbach* è già in viaggio [...], è già a suo modo consegnato alla morte [...]. Egli è già fissato in una rassegnata immobilità»<sup>7</sup>

L'immobilità attoriale, la fissità dell'espressione di Dirk Bogarde che si sviluppa lungo tutto il film costituisce una sorta di perno attorno al quale ruota il film. Il movimento è infatti dalla parte di tutto ciò che costituisce il mondo filmico: il movimento temporale (i flashback che rimandano continuamente alle discussioni su arte e vita tra Gustav e Alfried); il movimento del mondo (il viaggio a Venezia, il passaggio in gondola all'approdo dei vaporetta, il flusso degli ospiti del *Des Bains*); soprattutto, il movimento dello sguardo, sia del protagonista che della macchina da presa, impegnata in un incessante *récadrage* dal più lontano al più vicino, dal dettaglio al campo lungo, attraverso un uso massiccio e incessante dello zoom che configura il film come dialettica senza fine tra l'immobilità del contegno sociale e la pulsione senza limiti del desiderio<sup>8</sup>.

6. A. Badiou, *op. cit.*, p. 169.

7. A. Sainati, *Lo zoom e la bellezza*, in V. Pravadelli (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Biblioteca di Bianco e nero, Roma 2000, p. 271.

8. Sull'uso dello zoom nel film, si veda A. Sainati, *Lo zoom e la bellezza*, in V. Pravadelli (a cura di), *op. cit.*: «Lo zoom accorcia o allunga le distanze, avvicina o allontana, stabilisce contatti o li attenua, penetra o si distacca; insomma, esso smarca l'immagine dal suo "grado zero", colorandola in misura

Ma perché si possa costituire questo rapporto impossibile tra immobilità e movimento (e, in ultima istanza, tra romanzo e film), Visconti deve compiere, lo si è detto, un'operazione squisitamente cinematografica: il cinema deve rendere mobile il romanzo, ibridarlo con altri linguaggi e movimenti, sottrarlo alla sua riconoscibilità come forma (come tutte le altre forme presenti nel film), trasformarlo (operazione che non coincide con la trasposizione semiotica).

È la musica a costituire il vettore di trasformazione del film, il passaggio della dimensione romanzesca sottratta a se stessa. Musica non solo nel senso della colonna sonora, ma come forma che mette in movimento ogni elemento. Visconti trasforma Aschenbach in un musicista anziché uno scrittore, come nel racconto di Mann, e tutto il film si sviluppa intorno alla musica di Mahler (che era di fatto una delle fonti di ispirazione di Mann). Ecco che allora la sequenza d'apertura del film, la sua differenza con l'inizio del racconto di Mann acquista un altro senso:

Se io ora domando ciò che *Morte a Venezia* di Visconti debba a *Morte a Venezia* di Thomas Mann, eccomi subito trasportato in direzione della musica. Perché la temporalità del passaggio è dettata – pensiamo alla sequenza d'apertura – più dalla *Quinta Sinfonia* di Mahler che dal ritmo prosodico di Thomas Mann. Supponiamo che l'Idea sia qui il legame tra la malinconia amorosa, il genio del luogo, e la morte. Visconti ordisce la Visitazione di questa Idea nella breccia che la musica apre sul visibile, in assenza di prosa, poiché lì nulla sarà detto, nulla sarà testuale. Il movimento sottrae il romanzesco alla lingua, e lo trattiene in un confine mobile tra musica e luogo. Ma a loro volta, musica e luogo si scambiano i loro valori, fino a che la musica è annullata dalle allusioni pittoriche, mentre ogni stabilità pittorica è dissolta nella musica<sup>9</sup>.

Nell'analisi di Badiou, il movimento del film è un complesso movimento di scambi e trasformazioni, di passaggi che costituiscono delle nuove sintesi tra i valori plastici e i valori musicali, in cui ogni elemento (pittorico, letterario, musicale, visivo) è, in un certo senso, sottratto a se stesso, messo in circolo in quel movimento specifico del cinema che è, ricorda Badiou, un movimento *impuro*. In una intervista rilasciata a Michel Ciment e Jean-Paul Török durante la presentazione di *Morte a Venezia* al Festival di Cannes, Visconti è consapevole dell'operazione di trasformazione, di messa in movimento del

variabile di un certo tasso di soggettività, e di soggettività, per così dire, "eccedente" (272-273).

9. A. Badiou, *op. cit.*, p. 157.



film; sono questi gli anni in cui il regista sta lavorando alla trasposizione de *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust (film che mai vedrà la luce, ma che in un certo senso irraggia se stesso in gran parte dell'ultima produzione cinematografica viscontiana). Di fronte a una domanda su come portare Proust sullo schermo, Visconti risponde precisamente che il lavoro del film deve essere quello di costruire la sua forma (sviluppare la sua Idea, direbbe Badiou), a partire da un movimento musicale.

Non devo evidentemente fare una trasposizione letteraria [...]. Ci sarebbero delle cose che andrebbero perdute, sicuramente una sorta di musicalità proustiana. Ma, in cambio, io credo di poter penetrare, attraverso un'immagine, in questa specie di labirinto profondo di Proust [...]. Userò tutto ciò che mi è possibile per restare fedele al sentimento proustiano, non allo stile<sup>10</sup>.

Restare fedeli ad un «sentimento», più che ad uno stile. Se riportate al movimento (o ai movimenti) di *Morte a Venezia*, queste parole si traducono nel particolare andamento della sequenza iniziale – sempre più esemplare – che marca il «sentimento», appunto, del film. È dal nero che emerge il battello, un nero attraversato, abitato dalla sinfonia di Mahler, che scandisce la sequenza iniziale. L'inquadratura del battello non è fissa, come si è detto, ma panoramica lievemente dal fumo del vapore alla nave, il movimento della macchina da presa è ondeggiante, tutto introduce uno spazio in perenne movimento (e anche quando la macchina da presa è fissa, lo zoom interviene, moltiplicando i suoi sguardi, oggettivi e soggettivi). Non è il corpo ad essere in viaggio, non è il soggetto, non è Aschenbach. È il mondo del film a mettere in movimento corpi e personaggi, rievocazioni e memorie (pittoriche, letterarie, musicali appunto).

Il lento movimento inaugurale della prima sequenza si ritrova, quasi impercettibile, sul punto di fermarsi nella sequenza finale sulla spiaggia. Un doppio movimento, di una mano e di un braccio alzati (di Tadzio che indica il mare) e di una mano sul punto di alzarsi (quella di Aschenbach oscenamente truccato in fin di vita sulla sdraio del bagnasciuga).

Qui, sulla traccia di Mann e dei temi platonici sviluppati nel racconto troviamo una traccia tra bello e sublime, che comporta la coesistenza dentro la scena di

10. *Entretien avec Luchino Visconti*, in A. Sanzio, P.-L. Thirard (a cura di), *Luchino Visconti, cinéaste*, Ramsay, Paris 1986, p. 150. Sull'importanza del progetto proustiano per il cinema di Visconti, si veda F. Colombani, *Proust-Visconti. Histoire d'une affinité élective*, Philippe Rey, Paris 2006.

differenti istanze. La visione del fanciullo divino [...] invita l'uomo al trascendimento del mondo sensibile, verso orizzonti di pura idealità. Ma l'atmosfera della decadenza [...] allude al rapporto tra bellezza e morte<sup>11</sup>.

Se Bernardi sottolinea il finale del film come punto conclusivo di un percorso impossibile tra l'ascesi dell'arte e l'immersione del desiderio, è possibile leggere la sequenza finale, alla luce di quanto si è detto sinora, come ultimo (doppio) accordo di un percorso musicale – ancora una volta: intendendo la “musicalità” come forma cinematografica, come messa in movimento degli elementi del film. Un accordo che chiude, impercettibilmente ma decisamente, l'orizzonte del mondo visibile, del movimento del mondo, rivelando ad Aschenbach la sua condizione di essere immobile, sospeso, attraversato dalla morte. Ed ecco allora affacciarsi, in questa lettura, la dimensione proustiana come forma cinematografica: «*I traveling*, le panoramiche di Visconti non sono forse affini, sotto le più singolari forme alla frase proustiana? Quei movimenti fluidi, sinuosi, pazienti, interminabili sviscerano i dettagli della messa in scena “più densa della vita”. Spazi popolati da esseri e da oggetti, dalla loro materialità, dai loro colori»<sup>12</sup>.

La scrittura di Mann diventa cinema, in Visconti, attraverso un movimento di sottrazione della lingua, un movimento che Visconti attinge dai suoi studi su Proust, sulla sua musicalità, che ne costituisce il sentimento più proprio, prima ancora che lo stile: «Io sono – ricorda Visconti – dell'epoca di Mann, Proust, Mahler. Sono nato nel 1906 e il mondo che mi ha circondato [...], è quel mondo lì. Non è un caso che io mi ci senta attaccato. Probabilmente ho anche dei ricordi visivi, figurativi, una specie di memoria involontaria che mi aiuta a ricostruire l'atmosfera di quell'epoca»<sup>13</sup>.

Il passaggio come visitazione e impurità diventa allora (ed era la domanda da cui si è partiti), il riconoscere gli slittamenti, le trasfigurazioni, le sottrazioni che il cinema come dispositivo e forma produce sulle altre forme. Ecco allora delinarsi una pratica e una teoria di un cinema «impuro», di una forma cioè che crea nuove sintesi del letterario e del musicale, del pittorico e del plastico. Sintesi che non sono delle semplici somme, né modalità con cui inglobare al proprio interno la tradizione artistica del passato. Si tratta

11. S. Bernardi, *La natura come turbamento*, in D. Bruni, V. Pravadelli (a cura di), *Studi Viscontiani*, Marsilio, Venezia 1997, p. 298.

12. P. Kravany, *Visconti lettore di Proust*, Portaparole, Roma 2005, pp. 47-48.

13. P. Baldelli, *Luchino Visconti*, Mazzotta, Milano 1973, p. 278. Sulla dimensione “autobiografica” del film, si veda E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia: Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma 2011, p. 218.

in realtà di un movimento, di mettere in movimento le forme secondo una modalità propria del cinema, un movimento «impuro», perché sottrae ogni elemento a se stesso in una serie continua di ibridazioni, attraversamenti, flussi. Un movimento «impuro» soprattutto perché la sua caratteristica è quella di essere falso movimento, cioè cinema.

Si potrebbe chiamare “poetica del cinema” l’intreccio delle varie accezioni della parola “movimento” in cui tutto l’effetto si concretizza nel fatto che l’Idea visiti il sensibile. Io insisto sul fatto che non si incarna. Il cinema smentisce la tesi classica, secondo la quale l’arte è la forma sensibile dell’Idea. Perché la Visitazione del sensibile da parte dell’Idea non dà alcun corpo. L’Idea non è separabile, essa non esiste al cinema che come passaggio. L’Idea è Visitazione<sup>14</sup>.

14. A. Badiou, *op. cit.*, p. 157.



## A morte Venezia: lo sguardo di Aschenbach

**MATTEO GALLI**

Il 27 aprile 1910 Thomas Mann era a Monaco. Aveva preso in considerazione l'ipotesi di un viaggio a Parigi, ma ormai mancavano poche settimane alla nascita della sua quinta figlia, Monika, che infatti verrà alla luce il 7 giugno. E anche l'8 luglio è ancora a Monaco. Se possiamo dar per acquisito che Thomas Mann abbia letto il primo manifesto futurista, pubblicato un anno prima su «Le Figaro», è alquanto improbabile che abbia preso visione o sia venuto a conoscenza del testo che segue, intitolato *Contro Venezia passatista*, scritto da Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Carlo Carrà e Luigi Russolo, datato 27 aprile 1910, cui due mesi e mezzo dopo, l'8 luglio appunto, faranno seguito un volantinaggio (800.000 fogli) dalla Torre dell'Orologio di San Marco e un discorso ai veneziani dal palcoscenico della Fenice, tenuto da Marinetti, che provocò reazioni scomposte e una bella scazzottata generale.

Noi ripudiamo l'antica Venezia estenuata e sfatta da voluttà secolari, che noi pure amammo e possedemmo in un gran sogno nostalgico.

Ripudiamo la Venezia dei forestieri, mercato di antiquari falsificatori, calamità dello snobismo e dell'imbecillità universali, letto sfondato da carovane di amanti, semicupio ingemmato per cortigiane cosmopolite, cloaca massima del passatismo.

Noi vogliamo guarire e cicatrizzare questa città putrescente, piaga magnifica del passato. Noi vogliamo rianimare e nobilitare il popolo veneziano, decaduto dalla sua antica grandezza, morfinizzato da una vigliaccheria stomachevole ed avvilito dall'abitudine dei suoi piccoli commerci loschi.

Noi vogliamo preparare la nascita di una Venezia industriale e militare che possa dominare il mare Adriatico, gran lago Italiano.

Affrettiamoci a colmare i piccoli canali puzzolenti con le macerie dei vecchi palazzi crollanti e lebbrosi.

Bruciamo le gondole, poltrone a dondolo per cretini, e innalziamo fino al cielo l'imponente geometria dei ponti metallici e degli opifici chiomati di fumo, per abolire le curve cascanti delle vecchie architetture.

Venga finalmente il regno della divina Luce Elettrica, a liberare Venezia dal suo venale chiaro di luna da camera ammogliata<sup>1</sup>.

Non risulta, dicevo, che Thomas Mann abbia letto il manifesto veneziano dei futuristi. Chissà, forse, se l'avesse letto, alle forti resistenze legate alla scabrosità del tema, di cui i documenti in nostro possesso forniscono abbondante testimonianza (il complesso omosessualità, nient'affatto sdoganato a quella data, il rischio che il testo venisse letto in chiave autobiografica<sup>2</sup>) si sarebbero aggiunte ulteriori riserve, stavolta legate alla scelta di ambientare la vicenda in un luogo capace, solo un anno prima, di suscitare una così feroce invettiva. Eppure – che Thomas Mann l'abbia letto o meno (il lessico dell'invettiva fa sorgere tuttavia qua e là qualche sospetto) – un fatto è certo: lo scrittore era troppo avvertito per non rendersi conto che scrivere un testo ambientato a Venezia significava inevitabilmente accingersi alla stesura di un metatesto<sup>3</sup>, di un testo che non poteva non riflettere (sul)le stratificazioni e (sul)le calcificazioni discorsive, letterarie e artistiche di cui la città da più di un secolo recava traccia: città sospesa nello spazio e nel tempo, eterotopia e labirinto, città magica e misteriosa capace di attirare ogni anno migliaia di turisti, ma anche città di riferimento per il lettore colto (in questo caso: soprattutto tedesco), capace di riattualizzare un significativo archivio culturale veneziano (Schiller, Goethe, Platen, Nietzsche, Wagner, etc., ma anche D'Annunzio, *Il fuoco* esce in tedesco nel medesimo anno della sua pubblicazione in Italia, nel 1900) – quello stesso lettore probabilmente capace di cogliere tutti i molteplici riferimenti alla cultura classica, di scovare gli esametri del quarto capitolo.

Proviamo a documentare questo fatto con un po' di dati, in primo luogo lessicali. Nella novella di Mann la parola «Venedig» ricorre 31 volte, a cui vanno aggiunte altrettante occorrenze della parola «Stadt» (compresi i composti «Wasserstadt» e «Lagunenstadt»). Quattro delle occorrenze *non* sono tuttavia riferite a Venezia, bensì a Monaco (3), la città nella quale abita Gustav von Aschenbach, e

1. F.T. Marinetti, U.Boccioni, C.Carrà, L.Russolo, *Contro Venezia passatista*, in L. De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, Milano 1968, p.34.

2. T. Mann, *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe*. Vol. 2.2: *Frühe Erzählungen. Kommentartband*, a cura di T.J. Reed e M. Herwig, Frankfurt am Main 2004, pp. 360-372.

3. M. Nies, «Die unwahrscheinlichste der Städte». *Raum als Zeichen in Thomas Manns "Der Tod in Venedig"*, in *Wollust des Untergangs. 100 Jahre Thomas Manns "Der Tod in Venedig"*, a cura di H.Pils e K.Klein, Göttingen 2012, p. 13.

l'altra alla città slesiana dalla quale lo scrittore proviene. 58 menzioni di Venezia dunque, tutte concentrate sui capitoli 3-5 della novella, il primo svolgendosi tutto a Monaco e il secondo riportando un'anamnesi sulla vita personale e artistica di Aschenbach. Altri dati: l'aggettivo «venezianisch» ricorre 4 quattro volte; fra i toponimi si segnalano: 7 volte «Lido», 7 volte «Lagune», 5 volte «Kanal» (2 volte il «Großer Kanal» ossia il Canal Grande e una volta il Canale di San Marco), la Piazza o la Chiesa di San Marco vengono menzionate 10 volte (8 volte in italiano, 2 volte Mann usa il nome tedesco «Markus»), la parte del leone fra i simboli veneziani la fanno le gondole, con ben 14 menzioni, cui vanno ad aggiungersi le 12 menzioni dei gondolieri («Gondolier», in tedesco).

Se ci concentriamo sulle 58 menzioni di Venezia («Venedig»+ «Stadt» e composti) e diamo un'occhiata all'aggettivazione, ai campi associativi, alle apposizioni, ai sintagmi utilizzati da Mann ci rendiamo conto che lo scrittore si muove rigorosamente all'interno di cliché consolidati nella letteratura, nella divulgazione e nelle guide. I campi associativi dominanti sono fondamentalmente tre: 1) il carattere irreal e fantasmatico della città, definita «wunderlich/wundersam», capace di provocare una sorta di molle malia («Zauber»), tanto da permettere che la si paragoni a un universo fiabesco («Märchen»). Elemento decisivo per la produzione di questo torpido incanto, di questa dolce malia è ovviamente l'attraversamento dei canali in gondola, paragonata secondo un'associazione all'altezza del 1912, quando esce il testo di Mann, del tutto priva di originalità ad una bara; 2) la presenza massiccia del turismo, attività economica di fondamentale importanza per la città, ciò che induce, secondo un costume che si intuisce essere inveterato, autorità e operatori del settore a tacere o minimizzare l'epidemia di colera («Aber die Furcht vor allgemeiner Schädigung, die Rücksicht auf die kürzlich eröffnete Gemäldeausstellung in den öffentlichen Gärten, auf die gewaltigen Ausfälle, von denen im Falle der Panik und des Verrufes die Hotels, die Geschäfte, das ganze vielfältige Fremdgewerbe bedroht waren, zeigte sich mächtiger in der Stadt als Wahrheitsliebe und Achtung vor internationalen Abmachungen»<sup>4</sup>), il termine più significativo al riguardo è certamente «Fremdenfalle». Il mellifluo manager dell'albergo ne rappresenta l'antonomasia, ma nel segmento più basso della scala sociale vi rientra ovviamente anche la corporazione dei gondolieri; 3) la sporcizia, come dato consustanziale di Venezia, ciò che giustifica la sua particolare vulnerabilità riguardo all'aggressione da parte dei vibrioni del colera; prima ancora che l'epidemia diventi manifesta le calli della città e la laguna puzzano di sporci-

4. T. Mann, *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe*. vol. 2.1: *Frühe Erzählungen*, a cura T.J. Reed e M. Herwig, Frankfurt am Main 2004, pp. 579-580.

zia (aggettivi ricorrenti: «faul», «faulig», «faulend»), di cucine all'aria aperta («Garküchen», due volte). La sporczia degenera da un certo punto in avanti in malattia – e allora si spreca l'occorrenza di «krank» e dintorni (10 occorrenze in tutto, con un chiaro passaggio dalla soggettività di Aschenbach: la città *lo* rende malato all'oggettiva presenza della malattia a Venezia, la città è malata); mentre tutto sommato resta limitata la presenza di termini riconducibili direttamente alla sfera della morte.

Se a questo punto ci andiamo a rileggere il manifesto di Marinetti & co, ci rendiamo conto che, al di là delle provocatorie proposte per salvare e riformare Venezia, per emanciparsi dalla sua ferale suavità, i campi semantici a cui Marinetti attinge, al netto di una evidente tendenza all'iperbole, non sono granché differenti. Tutto questo per dire che sul piano della rappresentazione della città Thomas Mann non parrebbe aver prodotto niente di particolarmente originale – e la cosa sembrerebbe destare tanto più sorpresa se si tiene conto che tutta la vicenda è raccontata attraverso la prospettiva di Aschenbach che è pur sempre uno scrittore di pregio, dal quale ci si potrebbe aspettare un gradiente di originalità leggermente superiore, uno sguardo diverso, qualche scoperta, qualche *aperçu*. Se tuttavia si parte dal presupposto che uno degli obiettivi di Mann è proprio lo scoronamento, la delegittimazione, la parodia dello scrittore laureato, nobilitato e neoclassico ecco che tale processo si compie *anche* tramite la sottolineatura di quanto lo sguardo di Aschenbach su Venezia sia del tutto privo di originalità, alla stregua – verrebbe da dire – di un turista qualunque. Né mi sembra che il testo fornisca sufficienti elementi per definire Aschenbach uno scrittore postmoderno che consapevolmente gioca con i luoghi comuni, strizzando l'occhio alle numerose rappresentazioni della città, sia – come detto – quelle del segmento alto che quelle del segmento basso del campo letterario, e culturale in genere. Aschenbach non è uno scrittore postmoderno, Thomas Mann invece certamente lo è ed è perfettamente consapevole che scrivere di Venezia significa – come si diceva – scrivere un metatesto, tragico quanto si vuole ma in misura non meno significativa anche parodico. Insomma: fra le molte altre cose Mann «usa» Aschenbach per prendersi gioco di uno scrittore in evidente crisi creativa, che non è neanche più capace di rendersi conto di quanto la propria percezione di Venezia si muova nel solco di consolidati cliché e pregiudizi etnici e di classe. «Brechungen des touristischen Blicks»<sup>5</sup> le chiama Angelika Corbineau-Hoffmann.

5. A. Corbineau-Hoffmann, *Paradoxien der Fiktion. Literarische Venedig-Bilder 1797-1984*, Berlin-New York 1993, p. 308.



Prendiamo una scena come esempio, quella del precipitoso abbandono di Venezia da parte di Aschenbach, prima che l'erroneo invio del bagaglio a Como lo «costringa» a cambiare programma e a tornare sui suoi passi. La scena, peraltro potenzialmente molto cinematografica, illustra Aschenbach in vaporetto, a prua, che passa distrattamente in rassegna la città che gli scorre davanti con lo sguardo melanconico, sconsolato e già pentito.

Es war die vertraute Fahrt über die Lagune, an San Marco vorbei, den großen Kanal hinauf. Aschenbach saß auf der Rundbank am Buge, den Arm aufs Geländer gestützt, mit der Hand die Augen beschattend. Die öffentlichen Gärten blieben zurück, die Piazzetta eröffnete sich noch einmal in fürstlicher Anmut und ward verlassen, es kam die große Flucht der Paläste, und als die Wasserstraße sich wendete, erschien des Rialto prächtig gespannter Marmorbogen<sup>6</sup>.

Come si vede, lo sguardo sa cogliere solo il noto, Giardini, San Marco, palazzi, Canal Grande e Rialto, le «Sehenswürdigkeiten» più tipiche di Venezia, il ponte di Rialto è capace di evocare un modesto verso alessandrino, con tanto di iperbato. Aschenbach vede e descrive solamente «Gemeinplätze», nel senso primo del termine.

Il merito principale di Thomas Mann nella *Morte a Venezia* consiste dunque proprio nella capacità di mantenere un equilibrio fra l'attitudine tragica, cui, fin dall'articolazione in cinque capitoli (atti), intende assolutamente richiamarsi e restar fedele e l'isotopia parodica che attraversa un po' tutto il testo, sia tramite le numerose figure incontrate lungo la via crucis che oggettivano una certa qual ridicola paradossalità di Aschenbach sia mediante tutte le iperboliche tecniche di raffreddamento neoclassico cui Thomas Mann lo fa ricorrere.

Quando sessant'anni dopo Luchino Visconti si mette al lavoro si ritrova di fronte ad una scelta di fondo: provare a mantenere questa ambiguità di fondo (tragedia dell'artista/parodia dell'artista) o, diciamo così, mono-semantizzare la modalità del plot, cioè far virare la vicenda di Aschenbach verso una o l'altra modalità. Si può fin da adesso affermare che Visconti prende la passione dello scrittore (nel duplice significato del termine) maledettamente sul serio, se c'è un intento parodistico mi pare del tutto involontario. Va detto che a distanza di quarant'anni il film un effetto del genere un po' lo fa, per esempio nell'abuso degli zoom (ma erano un po' le convenzioni sintattiche degli anni '70...), nella mimica facciale e più in generale nella «Körpersprache» di Bo-

6. T. Mann, *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe*, vol. 2.1: *Frühe Erzählungen*, a cura di T.J. Reed e M. Herwig, Frankfurt am Main 2004, p. 545.

garde che in certi momenti (un po' troppo presto, in realtà) sembra davvero esageratamente *queer*, nell'uso, anzi abuso, dell'Adagietto, che al terzo, quarto inserto ti porta a dire: ma come, ancora? E poi, se Visconti avesse voluto che il film venisse letto *anche* in chiave parodistica forse avrebbe trovato il modo di farcelo sapere, dentro il testo o attraverso il paratesto: *statement*, interviste etc. Tutto invece sembra deporre a favore del fatto che Visconti tratti la vicenda di Aschenbach alla stessa stregua, con la stessa solennità dei tragici destini di Livia Serpieri e di Fabrizio Salina.

Ciò premesso, anche Visconti o forse soprattutto Visconti si trova di fronte al medesimo problema di Thomas Mann: che fare di Venezia? Perché se all'altezza del 1912 scrivere di Venezia, scrivere su Venezia poteva essere fatto solo nella consapevolezza di muoversi all'interno di un enorme macro-testo rispetto al quale non si poteva non (e un autore come Thomas Mann *a fortiori*) attuare ogni possibile strategia di straniamento, tematizzando in qualche misura questo imbarazzo ovvero, come si è visto, facendo diventare la trivialità percettiva di Aschenbach una delle cause o una delle prove del suo fallimento, figuriamoci come stanno le cose all'altezza del 1971, quando al macrotesto letterario dall'inizio del Ventesimo Secolo è venuto ad aggiungersene un altro, quello cinematografico, non meno ingombrante per chi si accinga a girare un intero film a Venezia. E così come non meno di tre «Habilitationsschriften» sono incentrate sulle immagini di Venezia (Angelika Corbineau-Hoffmann, 1993), sul mito Venezia (Bernard Dieterle, 1995<sup>7</sup>), sul complesso semiotico Venezia (Martin Nies, in uscita nel 2013)<sup>8</sup>, allo stesso modo esiste già una corposa bibliografia sulla presenza di Venezia nel cinema, fra cui gli atti (pubblicati nel 2004) di un importante e ricco convegno, tenutosi presso l'Ateneo Veneto nel 2002<sup>9</sup>. Visconti sembra assolutamente consapevole della consunzione iconica delle immagini di Venezia, entrata a tutti gli effetti nella top five delle locations più usate e abusate sia dal cinema alto che dal cinema di genere. Gli Anni Cinquanta e soprattutto gli Anni Sessanta e i Settanta, come ha dimostrato in particolar modo Roberto Ellero<sup>10</sup>, segnano un'autentica esplosione della Venezia cinematografica nel cinema di genere: nel cinema di argomento storico (lo stesso Visconti con

7. B. Dieterle, *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, Frankfurt-Bern-New York 1995

8. M. Nies, *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der unwahrscheinlichsten der Städte 1787-2011*, Marburg 2013.

9. *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, a cura di G. Brunetta, A. Faccioli, Venezia 2004.

10. R. Ellero, *Arrivi e partenze. L'immagine di Venezia nel cinema degli anni Sessanta e Settanta*, in *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, cit., pp. 287-302.

*Senso*, seppur girato per larghi tratti in studio, vi aveva contribuito, anche se il genere storico più battuto precede la caduta della Repubblica, anzi *Senso* è un esempio raro di film veneziani ambientati durante il periodo del Risorgimento<sup>11</sup>), nel cinema d'azione e di spionaggio – date cornice i due James Bond veneziani (*From Russia with Love* del 1963 e *Moonraker* del 1979, celebre per la gondola spezzata in mezzo al canale), ma anche del cinema giallo con derive paranormali (l'esempio più noto è successivo al film di Visconti, *Don't Look Now* di Nikolas Roeg del 1973). Ma – soprattutto negli Anni Sessanta – s'incontrano anche numerosi esempi di cinema d'autore di ambientazione veneziana: dall'esordio operaistico di Tinto Brass (*Chi lavora è perduto* del 1963) a *Il terrorista* di Gianfranco De Bosio, anch'esso del 1963, solo per citare i due esempi più famosi.

Visconti è dunque consapevole della consunzione iconica e lo dichiara apertamente a Lino Micciché nell'intervista registrata e pubblicata nel volume che contiene la sceneggiatura e il *découpage*, indicando in modo esplicito e lucido i rischi che si sarebbe trovato a correre e giustificando le modifiche in quella che si potrebbe chiamare la cronologia del turbamento: «Nella novella, è vero», afferma Visconti, «il primo turbamento viene dalla città e dal suo clima. Ma questo è prima di tutto un presentimento ancora indeterminato e poi c'è il fatto, abbastanza evidente dall'andamento della novella, che Aschenbach non osava dirsi od essere consapevole che anche la presenza di Tadzio faceva parte di tale malessere e ne era anzi la chiave. D'altro canto, come potevo fare? Fare andare subito il protagonista in giro per Venezia quando ancora non poteva andarvi per fare, come nella seconda parte, i pedinamenti del ragazzo? Nella pagina scritta funziona, ma nel cinema non avrebbe funzionato. Saremmo finiti nell'*Anonimo Veneziano*, a pigliare il caffè da Quadri o a guardare i piccioni in piazza ed i canali dall'alto dei ponti»<sup>12</sup>. Girato più o meno nelle stesse settimane del film di Visconti, uscito meno di sei mesi prima (a fine settembre del 1970, mentre la prima londinese del film di Visconti risale al 1° marzo del 1971) la pellicola diretta da Enrico Maria Salerno, con Florinda Bolkan e Tony Musante, tratta dal romanzo breve di Giuseppe Berto, viene presa ad esempio di una modalità di raffigurazione della città lagunare, cartolinesca e turistica che Visconti vuole a tutti i costi evitare. Si tratta allora di capire come Visconti raffigura

11. M. Gottardi, *La sindrome di Livia: Mito e decadenza nell'Ottocento cinematografico*, in *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, cit., pp. 97-107.

12. L. Visconti, in L. Micciché (a cura di), *Morte a Venezia di Luchino Visconti*, Cappelli, Bologna 1971, p. 119.

Venezia, sia che cosa decide di mostrare sia in che modo, ossia con quale punto di vista, con quale taglio di inquadratura, dove viene posizionata la macchina da presa e quali movimenti fa. Anche in questo caso partiamo da un po' di dati fattuali.

Quanto si vede Venezia nel film di Visconti? Su un totale di 124 minuti – tanto lunga risulta l'edizione in DVD alla quale mi riferisco – sono circa 26 i minuti in cui si vede Venezia, suddivisi fra sette sequenze. Quasi metà di questi minuti sono concentrati sulla sequenza iniziale, l'arrivo in laguna di Aschenbach (da 2:30 a 13:55). Per rivedere qualche scorcio della città (da questa ricognizione escludiamo ovviamente la spiaggia privata dell'Hotel des Bains) bisognerà aspettare più di quaranta minuti, la sequenza, già menzionata nella parte dedicata alla novella manniana, in cui Aschenbach torna verso la stazione, in fuga da Venezia (da 55:49 a 57:15), cui farà seguito, pochissimo dopo, l'itinerario uguale e contrario di Aschenbach raggiante che torna al Lido, da Tadzio (da 59:37 a 1:00:42). Le quattro ulteriori sequenze veneziane, sono le sequenze di pedinamento, cui faceva riferimento Visconti nel brano dell'intervista. Due sono brevissime: la quarta (da 1:18:23 a 1:18:57) e la sesta (da 1:30:56 a 1:31:38), due un po' più lunghe, la quinta (da 1:18:57 a 1:22:22) e la settima ed ultima (da 1:42:34 a 1:49:33). Il primo dato, vistosissimo, che contraddistingue tutte e sette le sequenze veneziane del film di Visconti è che il regista non ricorre praticamente mai alla soggettiva. Venezia è quasi sempre ripresa alle spalle di Aschenbach, talvolta fuori fuoco: quando Visconti, o comunque Pasqualino De Santis, il direttore della fotografia, riprendono Venezia Aschenbach è quasi sempre in quadro. Se non lo è, la direzione del suo sguardo non permette mai di produrre nello spettatore la sensazione che si tratti di una soggettiva o comunque non di una soggettiva volta a contemplare Venezia.

La sequenza iniziale, come si è visto, la più lunga, fornisce di quanto sto dicendo esempi in abbondanza. Aschenbach viene inquadrato in campo medio al minuto 3:58 (inquadratura n.2), dopo circa 15 secondo la mdp zooma su di lui, ma Aschenbach legge, dormicchia, legge, poi, dopo altri venti secondi, scuote la testa, e poi la solleva leggermente, in attitudine pensosa. La successiva inquadratura (la n.3) – la laguna all'alba con i pescatori e sullo sfondo lo skyline di Venezia – è impossibile leggerla come una soggettiva perché manca completamente un raccordo sull'asse visivo di Aschenbach con la testa sollevata. Si potrebbe dire: la scena è vista sì dalla nave ma NON da Aschenbach. Anche l'inquadratura successiva (la n. 4), all'ingresso nel porto di Venezia, è «come presa dalla coffa della nave»<sup>13</sup>. Segue la seconda

13. *Ivi*, p. 239.

inquadratura di Aschenbach (la n.5), il secondo zoom, l'attitudine è sempre la medesima: meditata e assente, con gli occhi bassi e talora chiusi. Quindi anche il successivo campo lunghissimo, autentico *establishing shot*, che inquadra Venezia non è da leggersi assolutamente come una soggettiva (n.6). Insomma: Aschenbach potrebbe essere da qualsiasi parte; è l'occhio «oggettivo» della macchina da presa che ci comunica l'arrivo a Venezia. La distanza mentale di Aschenbach viene ulteriormente accentuata dal carrello laterale tramite il quale si vedono i bersaglieri che marciano (n.9): la sequenza viene mostrata dalla prospettiva di curiosi che si affacciano sul ponte della nave, fra i quali non si conta certamente Aschenbach.

Il primo monumento di Venezia lo troviamo all'inquadratura n.11, la chiesa della Salute, non è dato sapere da quale prospettiva essa ci venga mostrata. Quella di Aschenbach certamente no. Ma le sequenze più significative di questo primo gruppo sono la n. 14, la 15, e la 16: il piano americano di Aschenbach, di nuovo con la chiesa della Salute, fuori fuoco alle sue spalle (n. 14), il controcampo sul protagonista di spalle con il panorama di Venezia di nuovo sfuocato, però stavolta, com'è ovvio, davanti a lui (n.15). E infine (n. 16) una panoramica verso l'alto, combinata con un carrello verso sinistra, della durata di dieci secondi, dove, finalmente, si palesano in tutta la loro magnificenza i muri e i tetti della città. Una soggettiva, finalmente? A giudicare da dove parte l'inquadratura e dalla sua altezza direi proprio di no. E anche l'inquadratura n.17, le gondole all'alba con sullo sfondo San Giorgio, non è una soggettiva. Dopo l'intermezzo con il vecchietto «cadente e vistosamente truccato»<sup>14</sup> che si prende gioco di Aschenbach, quando ritroviamo il protagonista caricato a bordo dal gondoliere abusivo (inquadrature n. 25-36), di nuovo Venezia la si intravede lontana sullo sfondo proprio a causa del taglio delle inquadrature, dell'attitudine dapprima sognante e poi irritata dello scrittore e dell'uso espressivo del fuoco. Riassumendo: Aschenbach non *vede* Venezia, quel che vediamo è il frutto di sguardi incuriositi e diciamo così turistici altrui (la scena coi Bersaglieri, n. 9), oppure inquadrature particolarmente estetizzanti e auratiche, come quella dei tetti e quella delle gondole, a focalizzazione zero che si concedono regista e direttore della fotografia nel tentativo di strappare qualche scorcio particolarmente originale, vuoi per la posizione della macchina da presa, vuoi per la luce baluginante e crepuscolare. Inoltre, nelle sequenze iniziali, si trattava comunque di stabilire quanto prima una coerenza fra il titolo e la location del film attraverso una serie di *establishing shots*. Ciò fatto, Visconti si può permettere di non far

14. *Ivi*, p. 241.

tornare Aschenbach a Venezia per i successivi quaranta minuti, lo spettatore sa che Venezia «incombe» fuori da quell'albergo e da quella spiaggia. E può permettersi d'ora innanzi di accennarvi fuggevolmente.

Ciò che accade quando rivediamo nelle due brevi sequenze del viaggio Des Bains-stazione e ritorno definisce con estrema chiarezza la trasformazione cui Visconti ha sottoposto il rapporto di Aschenbach con Venezia rispetto alla novella. Se lo Aschenbach manniano, salvo qualche vezzo citazionistico *bildungsbürgerlich*, non vede molto altro rispetto a quanto vedrebbe un qualunque turista, l'Aschenbach viscontiano non vede proprio niente. La prima sequenza consta di un'unica inquadratura (la n. 177) di circa un minuto e mezzo, ripresa dal basso verso l'alto, con Aschenbach che appoggia le mani sul bastone, la macchina da presa, dopo alcuni secondi zooma sul volto dello scrittore e poco tempo compie il medesimo movimento all'indietro: Venezia è sullo sfondo, fuori fuoco, lo sguardo di Aschenbach è ora fisso, ora perso, là dove, sul finire dell'inquadratura, piega la testa verso sinistra in direzione (presumibile) dei palazzi che costeggiano il canale, Visconti nega allo spettatore il controcampo, Aschenbach è troppo occupato con sé stesso e con Tadzio per potersi accorgere di che cosa gli scorre davanti. Se durante il viaggio di andata la cecità di Aschenbach ha una sua giustificazione, a significare lo scoramento e l'introflessione, nella scena del ritorno, di durata pressoché identica (stavolta però le inquadrature sono tre, le n. 196-198), quel che *non* vediamo appare come una deliberata scelta di sottrazione da parte di Visconti, che, almeno in parte, contraddice lo sguardo di Aschenbach che nelle sequenze 196-197 si mangia letteralmente Venezia con gli occhi. Ma Visconti, ripeto, ci sottrae tenacemente la soggettiva e il controcampo. Pur, almeno qui, in qualche misura giustificata sul piano drammaturgico, Venezia, per Visconti, è dunque pressoché tabù, persino il ponte di Rialto è solo alle spalle di Aschenbach, sfocato. E non si creda che Visconti sfuochi Venezia per nascondere i segni della modernizzazione, per timore dei *blooper*.

Tutte le soggettive di Aschenbach, i campi e i contro-campi Visconti le riserva solo ed esclusivamente a Tadzio, come – fra le moltissime – ci rivela la terza sequenza veneziana, quella all'interno della basilica di San Marco (inquadrature n. 255-259).

Le uniche sequenze in cui Visconti ci mostra alcuni scorci da manuale – ponti, canali, calli, campielli – Venezia sono la quinta e la settima, le due sequenze di pedinamento.

La quinta consta di ben 25 inquadrature (n. 260-284), la settima ne comprende 19 (n. 364-382). Le 25 inquadrature coprono un totale di 3 minuti e 25 secondi. Ciò significa una media di circa 8 secondi a inquadratura che,

per il ritmo piuttosto compassato che ha il film di Visconti, scandisce un tempo insolitamente accelerato, il quale rappresenta una sorta di parziale adeguamento autoriale alle convenzioni sintattiche tipiche delle scene di inseguimento previste nel cinema di genere, non senza tuttavia abdicare alle caratteristiche formali che contraddistinguono la pellicola viscontiana, per esempio fra le 25 inquadrature ci sono quattro carrellate ottiche alias zoom (le sequenze: n. 261, 269, 274, una in avanti e l'altra all'indietro). La scena risponde altresì ad un topos consolidato nella rappresentazione di Venezia, a cui nemmeno Visconti poteva sottrarsi, stante le imposizioni che gli giungevano dal testo di Mann: Venezia città-labirinto<sup>15</sup>.

Parzialmente diverso il discorso per la settima e ultima sequenza veneziana, relativamente al ritmo: 18<sup>16</sup> inquadrature per 6 minuti e 59 secondi, qui la media è di 22 secondi a inquadratura. Analizzando però questa sequenza si scopre che la sintassi risponde a due parametri ritmici ben distinti. L'inizio (inquadrature n. 364 e n. 365) e la fine (inquadrature n. 376-381) rispondono a un ritmo elegiaco-contemplativo (le due iniziali) e tragico-grottesco (quelle finali). Si noti in particolar modo l'inquadratura n.364, una delle più belle dell'intero film, che è in realtà un piano sequenza della durata di più di quaranta secondi: raffigura Aschenbach, reduce dal barbiere, novello Narciso vestito di bianco, che si specchia nell'acqua, quindi, con un movimento verso destra della macchina da presa, il gruppo dei polacchi, anch'essi riflessi nell'acqua, poi, con la macchina da presa che torna verso sinistra si rivede il riflesso di Aschenbach e poi Aschenbach che si specchia, i polacchi che entrano in quadro e si allontanano, lo scrittore che li segue con lo sguardo. Fra le due inquadrature iniziali e le sei finali (la n. 380, con il breve ingresso in campo del farmacista, fa in realtà eccezione, durando solo tredici secondi) vi sono invece ben dieci inquadrature (dalla n. 366 al n. 375) per le quali vale lo stesso discorso che si faceva a proposito della quinta sequenza veneziana: qui il ritmo è, per Visconti, addirittura frenetico: 10 inquadrature in 78 secondi.

Visconti si concede alla fine una sola inquadratura «turistica», la n. 314 che dura poco meno di quaranta secondi. Ma la nobilita con un punto di vista e dei movimenti di macchina di assoluta originalità. Piazza S.Marco al mattino, piccioni, qualche raro passante. Aschenbach attraversa la piazza in diagonale, dirigendosi verso la sinistra del campo, la macchina da presa

15. M. Nies, "Die unwahrscheinlichste der Städte". *Raum als Zeichen in Thomas Manns "Der Tod in Venedig"*, in *Wollust des Untergangs. 100 Jahre Thomas Manns "Der Tod in Venedig"*, cit., p.12.

16. Nel découpage di Micciché (p. 303) c'è un piccolo errore. Il curatore spezza le inquadrature n. 368 e n. 369, mentre in realtà non ci sono tagli di montaggio.

compie una carrellata ottica all'indietro fino a inquadrare la piazza in totale. Lo zoom all'indietro è combinato con un carrello laterale verso destra, leggermente obliquo e con una panoramica obliqua, verso sinistra, a seguire l'avvicinamento di Aschenbach che si muove, sempre in diagonale, talora nascosto dalle colonne del portico, dietro cui, sul carrello, è montata la macchina da presa. Per un secondo la colonna nasconde quasi tutto.



## Lo sguardo e la morte\*

**HENRY BACON**

Un'implicazione essenziale dell'adattamento di un'opera letteraria per lo schermo è l'intensificazione del potere dello sguardo: chi guarda chi? Lo sguardo è solo investigativo o è espressione di bisogni e desideri di questo o quel tipo? Lo sguardo, con tutte le sue implicazioni, è contraccambiato? Cosa scorgono, propriamente, l'uno nell'altro, i personaggi attratti dal loro reciproco apparire? Quali sensazioni, emozioni e associazioni suscita lo sguardo, in chi guarda, nel suo oggetto e nello spettatore del film?

Queste domande appaiono quanto mai pertinenti a proposito di *Morte a Venezia*, giacché sia la novella di Mann sia il film di Visconti trattano con forza il tema dello sguardo e di come nell'apparire fisico dell'altro si veda qualcosa di speciale, persino di metafisico. Ma come esprimere cinematograficamente ciò che in un'opera letteraria è rappresentazione del potere sublimante dello sguardo? Si corre il rischio che ciò che nella novella appare visionario divenga nel film mero voyeurismo. Secondo Geoffrey Wagner, il problema di Visconti con *Morte a Venezia* è stato di «non avere il tempo di insinuare Tadzio nella coscienza di Aschenbach con l'abilità e finezza di cui opera [Mann]». Di conseguenza, secondo Wagner, i lunghi sguardi e il loro carattere esplicito «rendono Aschenbach un vecchio ridicolo e sporcaccione e il giovinetto un grazioso, piccolo intrigante»<sup>1</sup>. Un'attenta analisi del film, tuttavia, rivela come questi sguardi non siano così espliciti e protratti come Wagner crede quando scrive queste parole. Comprenderlo può cambiare il modo in cui consideriamo l'Aschenbach cinematografico, cosa egli sta guardando e cercando mentre la sua vita scivola via sotto il bagliore del sole mediterraneo.

\* Traduzione dall'inglese di Luigi Cimmino

1. G. Wagner, *The Novel and the Cinema*, The Tantivy Press, Londra 1975, p. 343.

## Anatomia degli sguardi

L'adattamento per lo schermo di un'opera di qualità letteraria così complessa come *Morte a Venezia* è decisamente impresa ardua. Non è certo facile trasmettere l'impressione che il maturo Aschenbach cerchi «di comprendere con lo sguardo l'essenza stessa della bellezza, la forma come pensiero divino, l'unica e pura perfezione che vive nello spirito e di cui era qui offerta all'adorazione un'immagine umana, un simbolo chiaro e leggiadro»<sup>2</sup>. Björn Andresen, scelto fra centinaia di candidati durante un casting-tour in nord Europa, può apparire di una serena bellezza, ma è alquanto improbabile che susciti nello spettatore simili sublimi idee. Come trasmettere quindi l'idea che Aschenbach è ispirato in tal senso dal suo apparire?

Prudentemente Visconti evita l'ovvio strumento della voce narrante. L'espedito funziona perfettamente in *Diario di un curato di campagna* (1951), dove Bresson esplora l'agonia spirituale di un uomo che deliberatamente rinuncia ad ogni elemento di sensualità, ma sarebbe potuto risultare controproducente, addirittura banale, nell'adattare un'opera letteraria il cui obiettivo centrale è, appunto, porre in rapporto “spirituale” e “sensuale”; lo spettatore avrebbe inevitabilmente paragonato le idee trasmesse dalla voce narrante con la propria esperienza visiva, notando probabilmente una discrepanza alquanto fastidiosa. Le scene in cui il film sembra aspirare ad un tale livello di discorso, le discussioni fra Aschenbach e il suo giovane e acidamente critico collega Alfried, appaiono impacciate e difficilmente possono essere giustificate, anche se le si considera ironiche<sup>3</sup>. Il problema di trovare un corrispondente filmico per un discorso letterario (e lasciamo da parte vuote speculazioni su quanto possa o meno risultare fedele una tale trasposizione in un altro medium) si moltiplica quando, all'incirca a metà della novella di Mann, Aschenbach, stregato dal sole, si abbandona a fantasticare del vecchio Socrate che istruisce il giovane Fedro: «E fra gentilezze e lusinghevoli arguzie Socrate istruiva il discepolo Fedro sul desiderio e sulla virtù. Gli parlava della fervida angoscia che coglie l'uomo sensibile quando i suoi occhi scorgono un simbolo della bellezza eterna; gli parlava degli appetiti dell'empio e del

2. T. Mann, *La morte a Venezia*, trad. it. Anita Rho, Einaudi, Torino 1990, p. 57.

3. In un'interpretazione benevola, i flashback potrebbero esser letti non come una resa obiettiva di eventi passati, ma come ricordi sempre più alterati di Aschenbach. Intendendoli così, banalità quali «è solo attraverso il completo dominio dei sensi che possono essere mai raggiunte saggezza, verità e dignità umana», o, in risposta a ciò, «il genio è un dono divino [...] o no [...] un'afflizione divina», potremmo considerarle come vaghi ricordi di discussioni che probabilmente erano state decisamente più sostanziose, o anche dibattiti immaginari che, in realtà, non hanno mai avuto luogo.

malvagio, che non può immaginare la bellezza quando ne vede il simulacro, e che non è capace di rispetto; gli parlava del sacro sgomento che afferra l'uomo di nobili sensi quando un volto divino, un corpo perfetto gli appare... Come egli trema ed è fuori di sé, e osa appena guardare e venera colui che possiede la bellezza, e gli recherebbe sacrifici come alla statua di un dio se non dovesse temere di essere preso per pazzo»<sup>4</sup>.

Questo passo definisce in breve i temi di fondo della novella e può anche fungere da punto di partenza per una lettura del film che vada al di là di alcune critiche avverse, e anche distorte, emerse lungo la storia della sua recezione. In primo luogo vi è il piacere della bellezza quale apparizione del divino nella sfera del sensibile. Ne può fare esperienza solo chi abbia sublimato una sensibilità già raffinata fino a trascendere le espressioni più mondane del desiderio erotico. Tuttavia, questo elevato stato dello spirito può facilmente essere svilito agli occhi altrui; è qualcosa che, con molta probabilità, può annientare l'adoratore ipersensibile, forse riducendolo addirittura alla follia. Fin dall'inizio della novella fanno da contrappunto alla bellezza le figure grottesche incontrate da Aschenbach, il cui reale apparire nel film rende ancor più forte il contrasto<sup>5</sup>. Altro tema che emerge da tali incontri è quello della patetica impotenza di Aschenbach. Ci si aspetta che, come uomo di cultura (egli stesso sembra aspettarselo), abbia padronanza di se stesso e controllo delle proprie azioni. Ma così non è. Non solo persone che dovrebbero essere al suo servizio lo trattano come conviene ai loro interessi, in molti punti egli stesso non sa cosa vuole davvero. Gli episodi in cui emerge questo tema sono banali, ma sembrano esprimere lo stato di Aschenbach, la sua indebolita condizione di spirito, in generale. Aschenbach sembra costantemente di fronte al rischio di «apparire stolto agli occhi degli uomini», tanto più quando comincia ad infatuarsi del giovinetto che attrae la sua attenzione.

L'implicazione più sorprendente di una riduzione cinematografica di *Morte a Venezia* è che una storia sul guardare e sul contemplare diventa inevitabilmente un discorso più sullo sguardo che sulla contemplazione. L'attenzione dell'Aschenbach letterario oscilla fra le sue meditazioni su bellezza e moralità, da un lato, e ciò che davvero ispira queste riflessioni dall'altro, ossia Tadzio. L'Aschenbach cinematografico, il compositore, visto nel suo ambiente fisico e sociale, appare molto più terreno, assai più pericolosamente vicino all'oggetto

4. T. Mann, *op. cit.*, pp. 58-59.

5. Nell'opera di B. Britter, *Morte a Venezia*, queste figure devono essere interpretate dal medesimo cantante, così da suggerire l'impressione che la morte, surrettiziamente, incalzi sempre Aschenbach.

del suo desiderio. Lungo tutto il film Visconti fa ricorso a piani-sequenza che suggeriscono costantemente (ma soltanto suggeriscono) un rapporto fra i personaggi che guardano e chi viene guardato. A volte siamo testimoni solo di uno sguardo fuggevole e spesso non siamo neppure sicuri se una data inquadratura costituisce una soggettiva o, apparentemente, un'immagine oggettiva. Altri sguardi appaiono più significativi, come è manifesto nel loro apparente potere di generare la musica, ad esempio quando l'Adagietto di Mahler prende avvio nel momento in cui, passando l'uno accanto all'altro, gli occhi di Tadzio e di Aschenbach si incontrano, mentre quest'ultimo sta per lasciare l'albergo. Sul piano diegetico gli sguardi danno avvio a riflessioni e ricordi e conducono a flashback. Ovviamente l'imbarazzato gioco di sguardi fra Aschenbach e Tadzio è uno degli elementi cruciali del film. È vero, in un certo senso, che molti sguardi che si scambiano appaiono più espliciti di quel che suggerisce la novella, cosa difficilmente evitabile nella versione cinematografica di un'opera letteraria. Tuttavia, come dimostrerà un attento esame del film, il significato di questi sguardi non è poi così ovvio come alcuni critici hanno sostenuto.

Quando la famiglia polacca suscita per la prima volta l'attenzione di Aschenbach, sembra inizialmente che questi sia attratto più dalla bellissima madre che dal figlio adolescente. Un momento prima gli occhi di Aschenbach appaiono fissi sul ragazzo e un notevole movimento di zoom indietro conduce dal primo piano di Tadzio a un totale del salone. Al termine dello zoom, però, Aschenbach appare di spalle e non ci è offerto alcun indizio su quale sia il suo stato d'animo prima del primo piano piuttosto breve che segue. Qui egli appare come un uomo anziano un po' sovrappensiero che guarda con una certa tenerezza alcuni bambini dall'impeccabile educazione. La situazione cambia leggermente quando Tadzio, recandosi nel salone da pranzo, rallenta il passo e si volta a guardare Aschenbach. Essi si fissano brevemente l'un l'altro e, quando il giovanetto si allontana, l'uomo appare un po' perplesso. La scena seguente, nel salone da pranzo, contiene diverse inquadrature di Tadzio ma, stranamente, esse non sono esplicitamente identificate come soggettive di Aschenbach, stranamente, perché qual è il punto di vista espresso se non rendono il fuoco dell'attenzione di Aschenbach? Nella scena della colazione Tadzio si volta a guardare... presumibilmente Aschenbach. Di nuovo, però, ed ancor più in contrasto con le aspettative, ciò non trova conferma in un controcampo. In tutto il film, ad esaminarlo attentamente, chi guarda chi e se gli sguardi effettivamente s'incrociano, è spesso lasciato ambiguamente in sospeso. A volte uno scambio di sguardi è appena accennato. Quindi Tadzio, in effetti, si è lentamente insinuato nella mente di Aschenbach. Paradossal-

mente l'effetto è ottenuto senza focalizzare la narrazione su Aschenbach né egli è sempre al centro. Ciò è reso possibile dalla passione di Visconti per la ricostruzione storica. Abbiamo la possibilità di osservare con comodo l'elegante ambiente in cui una classe agiata si svaga e il nostro punto di vista non è continuativamente centrato su Aschenbach. Di conseguenza, si danno lunghi momenti in cui non abbiamo notizia di cosa succede nella testa di Aschenbach né, tanto meno, di quel che avviene fra questi e Tadzio. Quando qualcosa sembra sul punto di accadere, egli non è in grado di fronteggiare la situazione, quasi che fosse una premonizione del «sacro terrore che visita l'anima nobile allorché una espressione divina, un corpo perfetto, le appare».

Il tema dell'impotenza riemerge quando un gruppo di ragazzi, fra cui Tadzio, irrompe nell'ascensore in cui già si trova Aschenbach. Quest'ultimo appare alquanto agitato, forse per l'improvvisa vicinanza di quei giovani corpi, o forse per le loro risa, trattenute a stento, mentre sembrano farsi burla di lui. Oppure è la presenza di Tadzio a farlo sentire così impacciato? Uscendo dall'ascensore il giovanetto si ferma un attimo e si gira. Questa volta sembra che i loro sguardi si incontrino, anche se di nuovo ciò non è confermato esplicitamente da un controcampo. Ma l'ipotesi è confortata dallo stato di agitazione di Aschenbach che, tornando nella sua camera, prende l'improvvisa decisione di lasciare Venezia. Sembrerebbe la cosa giusta da fare nella sua situazione, ma il suo comportamento irato rivela che sta agendo contro i suoi più intimi desideri. Alla fine, Aschenbach è decisamente contento di avere una scusa per non lasciare Venezia e fa ritorno al Lido in uno stato quasi di beatitudine.

A questo punto segue la scena di Zarathustra. La accompagna il quarto movimento della *Terza* di Mahler, un Lied, *Quello che sussurra la notte*, i cui versi si rifanno al testo nietzschiano, che conferisce alla scena una qualità evocativa. Vi è di nuovo uno scambio di sguardi, ma risulta assai breve e il compositore, evidentemente, è preso più dal suo lavoro che dal giovinetto. Nel film l'episodio, in effetti, è reso con ancor più discrezione che nella novella: «Aschenbach aspettava ogni giorno la comparsa di Tadzio, e qualche volta faceva finta di essere occupato e lo lasciava passare senza apparentemente notarlo. Altre volte invece alzava gli occhi e i loro sguardi si incontravano. Quando ciò accadeva restavano tutti e due molto seri»<sup>6</sup>. Nel film Aschenbach sembra colto dall'ispirazione e siede per appuntare le proprie idee. Che Tadzio gli passi accanto sembra una fortuita coincidenza, più che un fatto di routine quotidiana, in contrasto con la novella, dove «nel viso saggio e

6. T. Mann, *op. cit.*, p. 65.

dignitoso» dello scrittore manniano «nulla tradiva una intima commozione» e «negli occhi di Tadzio c'era un'espressione indagatrice, una pensosa domanda, [...] i suoi passi si facevano esitanti, abbassava lo sguardo e lo rialzava con grazia, e quando era passato qualcosa nel suo atteggiamento sembrava dicesse che solo la buona creanza gli impediva di voltarsi»<sup>7</sup>. Nel film non c'è alcun segnale che Tadzio voglia forse tornare indietro, o che Aschenbach lo desideri. Semplicemente Tadzio si ferma un attimo e si scambiano uno sguardo. Ciò che vediamo, mentre la musica prosegue senza soluzione di continuità, sullo sfondo di immagini notturne, è una scena quasi onirica in cui Tadzio cammina poco avanti ad Aschenbach e si dondola divertito intorno ai pali che sostengono un telone fra le cabine. L'uso del teleobiettivo riduce misteriosamente l'apparente distanza fra i due. La sequenza trasmette il senso di una soggettiva esperienza estetico-erotica, in cui il risveglio alla vita (recita un verso di *Quello che sussurra la notte*: «Mi sono risvegliato da un sonno profondo») annuncia in effetti il suo abbandono (si veda il senso di stanchezza e fragilità trasmesso dalla recitazione di Bogarde, ma ancor più dal verso di chiusura del Lied: «Ma ogni gioia cerca l'eternità, cerca una profonda, profonda eternità»).

Subito dopo ci troviamo di nuovo di fronte ad uno schema incompiuto di campo-controcampo, quando Tadzio, intento a suonare al pianoforte *Per Elisa* di Beethoven, si volta lentamente verso Aschenbach appena entrato nel salone. Quando, nell'inquadratura successiva, vediamo Aschenbach, la sua preoccupazione, però, sembra essere la diffusione del colera, su cui cerca di ottenere informazioni dal direttore dell'albergo. Durante la breve conversazione, significativamente, udiamo di nuovo *Per Elisa*, ma la seconda volta che è inquadrato il pianoforte, mentre la musica prosegue senza interruzioni, Tadzio non c'è più. Il flashback che segue motiva la musica; essa è suonata dall'attraente prostituta a cui Aschenbach fa visita. La sua infatuazione per il giovanetto, quindi, è associata ad un rapporto moralmente riprovevole. Ciò è immediatamente controbilanciato da una inquadratura di Tadzio in chiesa durante la messa, quasi che Aschenbach tentasse di purificare l'immagine di Tadzio di fronte a se stesso. Nella sequenza successiva il comportamento di Aschenbach appare, in massimo modo, discutibile. Egli insegue la famiglia polacca per le calli di Venezia. Ci sono due momenti in cui è presumibile che Tadzio stia guardando Aschenbach, ma ancora una volta lo scambio di sguardi appare alquanto fugace. L'unica volta in cui quest'uomo d'intelletto allunga una mano ed effettivamente tocca il giovinetto è nella breve scena in

7. *Ivi*, pp. 65-66.

cui avverte la famiglia polacca che l'epidemia di colera ha raggiunto Venezia, ma la scena immediatamente si rivela essere solo una sua fantasia. Infine, dopo essersi lasciato truccare per sembrare più giovane, per la seconda volta Aschenbach insegue la famiglia polacca lungo le vie di Venezia. La città appare ora brutta e in rovina. Aschenbach segue Tadzio e la sua famiglia con tutta la passione e l'energia rimastigli. Alla fine è sopraffatto dalla spossatezza, unita ad una sempre più forte percezione del sudiciume che soffoca la città, che appare ora quasi una spia della sua condizione spirituale. Tadzio si ferma a guardare, appena più a lungo di prima, l'uomo che evidentemente lo sta seguendo, ma se c'è mai stata una traccia di flirt nel suo sguardo, ora non c'è affatto. Semplicemente guarda il pietoso aspetto di quell'uomo anziano, prostrato, con la compassione che la sua giovane età gli consente.

### **Inseguimento e sublimazione**

Tendiamo a vedere nei film più di quanto in realtà ci venga mostrato. Così lavora la nostra mente quando seguiamo una narrazione. Colmiamo le lacune a livello visivo e di informazioni narrative in conformità con le nostre aspettative e i nostri pregiudizi. Ogni spettatore, quindi, vedrà in modo diverso un film come *Morte a Venezia*, a seconda, fra l'altro, di quello che sa sulla novella di Mann, delle sue inclinazioni omoerotiche o omofobiche (o dell'assenza di queste) e della sua sensibilità artistica, in generale. Simili fattori possono condurre fuori strada anche il critico più smaliziato. Sulla base di un esame approfondito del film, per esempio, si può sostenere che Tadzio non appare come il «grazioso, piccolo intrigante» che descrive Wagner. Il ragazzo semplicemente si volta di tanto in tanto per rispondere allo sguardo che capisce gli è stato rivolto. L'unico esempio in cui Tadzio guarda Aschenbach nel film, ma non nella novella, è quando esce dall'ascensore nella scena descritta precedentemente. Nel film sembra fissare direttamente Aschenbach, mentre nel racconto tiene «gli occhi bassi»<sup>8</sup>. A seconda delle aspettative dello spettatore, tuttavia, il film può ben dare l'impressione che gli scambi di sguardi siano assai più numerosi e più espliciti.

8. *Ivi*, p. 44. Ci si può chiedere se questi giudizi possano essere stati influenzati dalle foto di scena, che danno un'idea del tutto diversa del grado di explicità degli sguardi scambiati fra Aschenbach e Tadzio, rispetto al film. L'effetto potrebbe essere stato intensificato dall'uso ripetuto, in varie pubblicazioni, dell'immagine di Aschenbach e Tadzio che passano uno accanto all'altro, il primo dando le spalle allo spettatore, mentre l'altro lo guarda intensamente. Essa appare, per esempio, sulla copertina di un'edizione del libro di Nowell-Smith su Visconti.

Per quanto riguarda Aschenbach, ed è ancor più importante, risulta evidente che nel suo sguardo non vi sia tanto libidine, quanto piuttosto la triste consapevolezza della distanza che è necessario mantenere fra il suo desiderio e l'oggetto cui è rivolto, e della sua incapacità e forse, persino, fondamentale riluttanza a superare il suo distacco ed alienazione. E qual è la natura di questo desiderio? Aschenbach non è certo destinato all'estasi martoriata di un amore proibito, impossibile e non corrisposto<sup>9</sup>. Come la sua controparte letteraria, egli sfrutta piuttosto l'immagine del bel giovinetto quale stimolo spirituale. Purtroppo sembra difficile per gli studiosi d'oggi indagare queste opere considerandole all'interno del contesto culturale originario, senza leggere nel testo più di quanto l'evidenza testuale giustifica. Will Aitken, con riferimento a *Lolita* di Nabokov (1958), scrive: «Per tutto il tempo, in ciascuna di queste scene, Aschenbach guarda Tadzio con la passione con cui Humbert Humbert guarda la sua amata Lo, vivendo una storia d'amore immaginaria con un giovinetto di quattordici anni. Fra le quotidiane emozioni di giorni che trascorrono languidi, inseguendo voluttuosamente un adolescente, deve dissimulare il suo amore, deve nascondere ogni segno della sua sfrenata passione. Qui scorgiamo gli occhi furtivi, l'ambiguità, gli espedienti e le simulazioni di un uomo che continuamente si chiede: mi sta guardando qualcuno mentre lo guardo?»<sup>10</sup>

A nostro avviso, ciò è precisamente quanto non vediamo. Non abbiamo alcun segno di una storia d'amore, immaginaria o d'altro genere, per non parlare di un appassionato inseguimento. Siamo liberi di speculare su cosa passi per la mente di Aschenbach, ma non ne siamo testimoni come, invece, lo siamo per il protagonista di Mann. Né vi è alcun segno di vergogna. E perché mai dovrebbe esserci? Può darsi che Aschenbach si sia infatuato della bellezza del giovanetto, ma non commette alcun atto di cui vergognarsi. È chiaramente disturbato dalle emozioni che la vista di Tadzio provoca in lui, ma non c'è alcun segno che il suo desiderio sia in qualche modo analogo a quello dell'antieroe di Nabokov; Aschenbach è un antieroe di tutt'altro genere. Può dipendere da come interpretiamo il volto dell'attore o la natura degli sguardi scambiati, ma anche tenendo conto di ciò, non sembra accadere in Aschenbach niente che corrisponda anche solo a una trasgressione interiore. Aitken poggia su un terreno molto più solido quando nota come «Tadzio sia stato associato al mare, all'eternità»<sup>11</sup>.

9. Al riguardo ho cambiato in parte opinione rispetto al mio libro *Visconti. Explorations of Beauty and Decay*.

10. W. Aitken, *Death in Venice. A Queer Film Classic*, Arsenal Pulp Press, Vancouver 2011, p. 120.

11. *Ivi*, p. 159.



La gamma di tonalità, dallo splendore allo squallore, offerta da Venezia, catturata dalla fotografia di Pasqualino De Santis, danno il tono all'attrazione di Aschenbach per Tadzio. È il desiderio romantico per qualcosa di sufficientemente idealizzato ed ambiguo da non poter mai essere consumato, neppure nella fantasia. Ma la miscela di sfinimento fisico e spirituale ha lasciato Aschenbach troppo debole per poter far fronte anche solo ad una scintilla di impulsività. In lui inizia ad ardere un fuoco che all'inizio lo illumina e poi lo consuma. Un tentativo di sfuggire all'illecito impulso, di abbandonare Venezia, fallisce quasi di proposito, una «felice» coincidenza, volta a suo vantaggio, che offre ad Aschenbach una scusa per restare accanto al giovinetto la cui bellezza ha catturato la sua immaginazione. C'è uno slittamento verso gli spazi più remoti della coscienza, dove percezioni ed emozioni si fanno inseparabili da sogni e ricordi. A questo livello il giovinetto rappresenta desideri e bisogni oltre l'erotico e persino l'estetico. In qualche modo, come il professore di *Gruppo di famiglia in un interno*, Aschenbach sta cercando di svegliarsi da un sonno profondo che lo aliena dal mondo e dai suoi consimili; e, in modo assai simile al professore, scopre di essere stato svegliato da un angelo della morte nelle forme di un bellissimo fanciullo. Tadzio catalizza in Aschenbach processi spirituali e sensoriali che lo sospingono verso un abisso sulla cui sponda opposta sembra trovarsi tutto quel che è degno di essere perseguito. Cosa può fermarlo dal cadere nell'abisso?

Verso la fine della novella Aschenbach è preda di un furioso incubo dionisiaco, in cui viene sopraffatto da un «dio straniero», «il nemico dello spirito fermo e dignitoso». Il sognatore soccombe «e la sua anima conosce il gusto della lussuria e la follia della perdizione». Si sveglia «senza forze, coi nervi spezzati, schiavo del demone»<sup>12</sup>. Compie poi un disperato tentativo di riguadagnare la giovinezza col ricorso alla cosmesi, per poi vivere un'altra fantasia socratica. Ora il fine filosofo assume il ruolo di un poeta impegnato a perseguire «unicamente la bellezza, vale a dire la semplicità, la grandezza e la nuova severità, la seconda spontaneità e la forma»<sup>13</sup>. Quindi, avendo mostrato l'incapacità dell'artista borghese di confrontarsi sul serio con la vita, inscindibile mistura di inebriante immediatezza e vertiginosa transitorietà, Mann, nelle vesti di Socrate, focalizza l'attenzione su quel che nella novella chiama *Unbefangenheit* (tradotto nel passo di cui sopra con «spontaneità»). Dominick La Capra analizza questo concetto: «*Unbefangenheit* è un termine doppiamente negativo. *Un* indica una mancanza o assenza. *Befangenheit* si-

12. T. Mann, *op. cit.*, pp. 88-89.

13. *Ivi*, p. 95.

gnifica “oppressione”, “imbarazzo” e anche “pregiudizio”. Penso che la parola *Unbefangenheit* non faccia riferimento a una originaria innocenza perduta, ma a un’assenza di oppressione o di imbarazzo che viene *conquistata* e può sempre essere messa in forse o perduta. È una spontaneità, paradossalmente, conseguita tramite la cultura e l’arte. E il fatto di considerare o meno la ricerca della spontaneità un’ulteriore illusione o una ingenuità estrema, incide sul rapporto che abbiamo con Mann in generale»<sup>14</sup>. Questa è la sostanza dell’infatuazione di cui, perlomeno, fa esperienza l’Aschenbach manniano. In ultima analisi, egli ricerca unicamente la bellezza, anche se riconosce che la celebrazione della bellezza come forma e la *Unbefangenheit* possono ben condurre «all’ebbrezza e al desiderio, possono trascinare un animo nobile a orrendi sacrilegi del sentimento che la sua stessa bella verità dichiara infami; conducono all’abisso, esse pure all’abisso». Così l’anziano Socrate, nella novella, informa il giovinetto di essere in procinto di partire: «Quando non mi vedrai più, avviati anche tu»<sup>15</sup>.

Quale espressione dell’universo mentale di Aschenbach, la fantasia socratica e l’incubo rappresentano, rispettivamente, i poli opposti dell’ordine apollineo e dell’abbandono dionisiaco. Come gli indica il suo Socrate, però, l’uno può facilmente condurre all’altro, l’adorazione platonica della bellezza a sensualità e desiderio, che si presentano come l’unica vera via verso l’appagamento. Ma lo scrittore, e il compositore, dovrebbero saperlo. L’essenza del tipo di appagamento che persegue è la sua irraggiungibilità, di cui è emblema non tanto la nozione platonica degli ideali sovrasensibili, quanto il desiderio romantico di un appagamento spirituale entro una idealizzazione carica di eros. Entrare in un autentico rapporto con l’oggetto d’amore idealizzato lo ricondurrebbe necessariamente su un piano terreno, annullando così la stessa qualità che rende l’oggetto tanto desiderabile. È quindi più saggio, se questa è la parola giusta, innamorarsi di una creatura con cui non vi sia reale pericolo che un infortunio del genere accada. È probabile che, nel contesto della cultura borghese, la proverbiale fanciulla nella torre dell’universo cavalleresco sia un oggetto d’amore che costumi sociali e un senso di decoro rendono proibito, se non propriamente un tabù. Tutto procede al meglio se l’amante ha interiorizzato i codici sociali al punto che non vi è più gran pericolo che la trasgressione abbia luogo realmente; è un caso di rovesciamento dell’essere ideale nel suo opposto. Nondimeno, la tensione fra spirituale e sensibile è presente, tanto più intensa perché irrisolvibile. In un primo momento,

14. D. La Capra, *History, Politics, and the Novel*, Cornell University Press, Londra 1987, p. 114.

15. T. Mann, *op. cit.*, p. 95.

l'interesse di Aschenbach per il bel fanciullo notato nel salone dell'Hotel Des Bains è distrattamente estetico ed evolve presto in desiderio estetizzato. Mann lo spiega chiaramente: «E il suo impulso lo spingeva a lavorare in presenza di Tadzio, a prendere come modello la figura dell'adolescente, ad accordare il suo stile con quel corpo che gli sembrava divino e trasportare la sua bellezza nell'ordine spirituale come l'aquila innalzò un giorno nell'etere il pastore troiano»<sup>16</sup>.

Desideri di questo genere possono svilupparsi solo entro un regime estetico che definisca la distanza necessaria perché il desiderio possa preservarsi. Tuttavia, appena Aschenbach consente all'erotico di occupare furtivamente la sua mente equilibrata, il suo abbandonarsi a fantasie socratiche porta inevitabilmente alla distruzione dell'equilibrio conquistato con la spontaneità e la fuga in una sfera estetica. Forse non soccombe del tutto alla follia di immaginare che quanto appartiene veramente «solo» al regno dello spirito, lo si possa effettivamente incontrare nella carne. Ma il suo corpo si indebolisce al pari del suo spirito e Aschenbach si riduce a seguire pateticamente il bel giovanetto nel labirinto di Venezia, fra il fumo dei falò accesi nel tentativo di disinfettare la città dal colera.

Una lettura di questo tipo di *Morte a Venezia* riecheggia idee al centro della psicoanalisi lacaniana e delle *film theories* che la assumono a riferimento. Centrale in questi approcci è l'idea di un soggetto condannato ad essere incompleto, poiché al centro della sua identità vi è la mancanza di qualcosa d'irraggiungibile, un oggetto che «esiste solo in quanto è mancante»<sup>17</sup>. In questa prospettiva, l'essenza dello sguardo è vedere più di quanto semplicemente colpisca l'occhio; ma è, essenzialmente, *rendere speciale*, vedere l'altro come qualcosa che trascende gli angusti confini della realtà quotidiana, quale riflesso non solo di una bellezza ideale, ma di un più elevato modo d'essere, in generale. A un livello più implicito, può essere vedere qualcosa che presumibilmente investe la verità dell'altra persona, con riferimento a fattori psicologici e sociali sottotraccia. Una implicazione cruciale di tale modo di definire lo sguardo è che esso non riguarda solo il vedere, ma anche l'essere visto nell'atto di vedere. Questo punto era già stato sviluppato da Sartre ne *L'essere e il nulla*, dove si riflette sul divenire improvvisamente consapevoli di sé come oggetto dello sguardo altrui, soggetti a valutazione: «Qualcuno mi guarda! Cosa significa? Significa che sono improvvisamente affetto nel

16. *Ivi*, p. 60.

17. T. McGowan, *The Real Gaze. Film Theory after Lacan*, State University of New York Press, New York, NY 2007, p. 6.

mio essere e che modificazioni essenziali coinvolgono la mia struttura»<sup>18</sup>. Vi sono connessi fondamentalmente «la vergogna, o l'orgoglio, che svela a me lo sguardo dell'Altro e me stesso al termine di quello sguardo». Quindi, se Tadzio, nella sua spontaneità giovanile e *unbefangen*, può tollerare orgogliosamente di essere l'oggetto di uno sguardo, serenamente goderselo e persino contraccambiarlo, la «seconda spontaneità» di Aschenbach non possiede una base sufficientemente solida per resistere all'effetto sconvolgente di incontrare uno sguardo se pure innocente. Non si tratta, tuttavia, in alcun modo, di un caso di vergogna per esser stato colto in un atto moralmente equivoco o per avere desideri proibiti, anche se nell'inseguimento di Aschenbach è presente una dimensione erotica. Piuttosto è un esempio di incontro in se stessi con il vuoto esistenziale. Improvvisamente «io sono il mio Ego per l'Altro nel mezzo di un mondo che fluisce verso l'Altro» e, di conseguenza, «il mondo fluisce fuori dal mondo ed io fluisco fuori da me stesso»<sup>19</sup>. La svolta apportata in questo da Lacan riguarda l'osservazione per cui conferiamo dimensione trascendentale e/o interiorizziamo l'esperienza di essere oggetto di un siffatto sguardo, per pensarlo in termini di Dio, di norme di rispettabilità sociale o di Super Io. Questa nozione di sguardo limita ulteriormente la sensazione individuale di essere un libero soggetto che si autodetermina e spiega come il senso di vergogna sia iscritto nella struttura dell'Io.

In questo quadro, il film di Visconti si avvicina a quello che McGowan chiama *cinema of intersection*; in contrasto con il *cinema of integration*, in cui all'impossibile oggetto del desiderio è conferita forma sensibile e, apparentemente, raggiungibile, qui l'incontro con quel che resta tenacemente un oggetto del desiderio solo immaginario ha effetti devastanti<sup>20</sup>. Nella interpretazione lacaniana di McGowan lo sguardo sta per un tipo di visione fantastica che conduce all'effetto di *rendere speciale*, distinto dalla realtà grezza, insignificante e, a volte, anche repellente. Lo sguardo che Aschenbach fissa su Tadzio offre, appunto, un esempio di tale glorificazione, che è diverso dall'incentrare l'attenzione su una persona quale oggetto con cui si può sperare di poter realmente soddisfare il proprio desiderio. Aschenbach non giunge neppure a volere veramente che qualcosa del genere accada, ma non è neanche capace di continuare a godere distaccatamente della bellezza dell'impossibile oggetto del desiderio. Questa esasperante discrepanza conduce al suo crollo,

18. J.-P. Sartre, *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*, Methuen & Co., Londra 1977, p. 260.

19. *Ivi*, p. 261.

20. T. McGowan, *op. cit.*, p. 165.

con le immagini di malattia e di decadimento che fungono da correlato per la cruda realtà che lo travolge, facendogli perdere la presa sulle più alte sfere del desiderio estetizzato.

Non avere compreso la natura dello sguardo di Aschenbach ha spinto alcuni ottimi critici a formulare le osservazioni negative riportate più sopra, avanzando interpretazioni del film alquanto distorte. Nella scena della hall dell'albergo c'è quella inquadratura che inizialmente sembra proporre il punto di vista di Aschenbach, ma poi, con un lento zoom, diventa un campo lungo in cui questi è visto di spalle. Secondo l'opinione di Aitken, «il tono complessivo dell'inquadratura cambia da un'affabile adorazione a qualcosa di decisamente più raccapricciante, con il cacciatore che punta la preda»<sup>21</sup>. Ma è una lettura piuttosto arbitraria, considerato che niente nel comportamento di Aschenbach (da quel che ci mostrano le inquadrature precedenti e successive) o di ciò che accade nel resto del film, la giustifica. Tuttavia, bisogna ammettere che la nozione di sguardo è inestricabilmente intrecciata ad alcuni aspetti sadomasochistici dell'erotismo visuale. Il voyeurismo è intrinsecamente sadico per il fatto di esercitare un certo dominio sugli oggetti dello sguardo, i quali, o consapevoli, o inconsapevoli, sottostanno al piacere del voyeur; ma è anche intrinsecamente masochistico, perché il voyeur, proprio per via della posizione che assume, è tagliato fuori dal piacere concreto praticato da quelli che osserva, i quali godono realmente un'intimità sessuale con qualcuno.

Quest'ultimo aspetto investe strettamente l'essenza stessa del desiderio. Scrive McGowan: «Il desiderio possiede questa qualità masochista perché il suo scopo non è trovare il proprio oggetto, ma perpetuarsi. Di conseguenza, i soggetti riescono a ricavare godimento dal processo stesso di desiderare»<sup>22</sup>. In questa prospettiva, la fantasia gioca un ruolo cruciale nel processo di dar forma al desiderio. Nella fantasia l'oggetto del desiderio è, al tempo stesso, illimitatamente disponibile, eppure del tutto assente. La fantasia è, per sua natura, aperta, poiché ha per fondamento l'idea (se non la fede) che l'appagamento sia possibile. Questo è possibile solo perché il punto di riferimento della fantasia nel mondo reale non riesce mai a colmare la mancanza su cui il desiderio si fonda. Esso ha per fondamento la dismisura, poiché scorge nell'altro qualità che egli o ella (e probabilmente nessuno) può mai possedere. È una posizione problematica, poiché implica uno iato sostanziale fra desiderio e suo appagamento. Appare appropriata, al riguardo, la descrizione di McGowan del rapporto fra desiderio e fantasia: «Quello del desiderio è

21. W. Aitken, *op. cit.*, p. 129.

22. T. McGowan, *op. cit.*, p. 9.

un mondo in cui il godimento non trova aperta manifestazione, mentre la fantasia facilita queste manifestazioni. L'assenza di godimento sostiene il desiderio e questa è, appunto, la ragione per cui il mondo del desiderio non può tollerare intrusioni della fantasia. Quando esplicite manifestazioni di godimento penetrano il suo mondo, ne rompono l'equilibrio, evidenziando la sua intrinseca instabilità. Fusi insieme, desiderio e fantasia generano l'esperienza di una stabilità che protegge il soggetto di fronte alla dolorosa realtà. Come pegno per proteggersi, d'altro canto, il soggetto sacrifica il proprio accesso al godimento»<sup>23</sup>. Potrebbe quasi essere un passo da un'analisi di *Morte a Venezia*, se non che, alla fine del film, le difese di Aschenbach appaiono così deboli che la combinazione di desiderio e fantasia che ha costruito per sé, si sgretola e, con essa, il suo fragile essere, corpo e anima. Ma se ciò che conta realmente, è quanto accade nella mente, non è del tutto privo d'interesse che fra amante e amato non accada nulla; non è così, forse, che dovrebbe essere? Oppure questo distacco dalla vita reale, o perlomeno dalla carne, è la forma più sublime di perversità?

Nella novella Mann, attraverso le parole di Socrate, afferma che «l'amante è più divino che l'amato perché Dio è nel primo ma non nell'altro», ma teniamo conto che questa idea viene presentata con «tutta la malizia e la più segreta voluttà del desiderio»<sup>24</sup>. Il punto è anche espresso con forza per mezzo della struttura stessa della novella, nella quale conosciamo Tadzio attraverso i pensieri sublimanti di Aschenbach. Nel film di Visconti, poiché vediamo Tadzio con i nostri occhi, ci troviamo a formulare ipotesi sulla esperienza di Aschenbach basandoci sulla recitazione di Dirk Bogarde e, quel che più conta, sullo stile del film. Come dimostra l'iniziale recezione di *Morte a Venezia* da parte della critica, ciò può portare ad un totale disconoscimento dei meriti del film. Probabilmente questa reazione era legata ad atteggiamenti moralizzatori. Forse oggi, dopo tanti scandali di cui siamo stati testimoni sullo sfruttamento di minori da parte di uomini di Chiesa e di sport in diverse parti del mondo, il film appare decisamente meno provocatorio. Dopo tutto, Aschenbach non compie alcun tentativo di entrare in intimità con il fanciullo. Niente induce a ritenere che possa solo coltivare un desiderio di questo tipo più della sua controparte letteraria. Al contrario, Tadzio sembra rappresentare per Aschenbach quell'oggetto idealizzato della passione estetica che può esser goduto solo se non consumato. L'oggetto della passione può esser guardato solo con l'ineliminabile distacco che ciò implica. Ogni altra

23. *Ivi*, p. 165.

24. T. Mann, *op. cit.*, p. 59.

cosa distruggerebbe il mondo fantastico che l'altra persona, in sé quanto mai reale, involontariamente origina.

### **Riferimenti bibliografici**

Aitken, Will, *Death in Venice. A Queer Film Classic*, Arsenal Pulp Press, Vancouver 2011.

LaCapra, Dominick, *History, Politics, and the Novel*, Cornell University Press, Londra 1987.

McGowan, Todd, *The Real Gaze. Film Theory after Lacan*, State University of New York Press, New York, NY 2007.

Mann, Thomas, *Death in Venice and other Stories*, trad. inglese D. Luke, Vintage, Londra 2003.

Sartre, Jean-Paul, *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*, trad. inglese Hazel E. Barnes, con una introduzione di May Warnock, Methuen & Co., Londra 1977.

Wagner, Geoffrey, *The Novel and the Cinema*, The Tantivy Press, Londra 1975.





## Morte a Venezia tra fotografia, pittura e cinema\*

**IVO BLOM**

### Introduzione

A fronte delle numerose analisi letterarie di *Morte a Venezia*, l'aspetto visuale del film è stato oggetto di minore attenzione. Ciò è vero in particolare per i rapporti intervisuali. Mentre la fotografia ha un ruolo importante nella diegesi del film e nella fase di documentazione che ne precede la produzione, la pittura appare meno presente durante la preproduzione, ma per certo la si percepisce intensamente nelle immagini del film. Non da ultimo, le immagini di Visconti si rapportano al cinema precedente per il suo uso sia dei movimenti di macchina che degli specchi.

Per il presente saggio ci rifacciamo alla categorizzazione di intermedialità di Jens Schröter. Nel suo saggio *Intermedialität*, pubblicato su *Montage a/v*, Schröter distingue quattro categorie<sup>1</sup>. In primo luogo una “intermedialità sintetica”, con riferimento alla fusione fra arti e media vecchi e nuovi. Possiamo rapportare questo tipo di intermedialità all’idea di cinema di Canudo quale opera d’arte totale del XX secolo. La seconda categoria di Schröter è quella di “intermedialità formale e transmediale”, basata sulla ipotesi che metodi e modi di rappresentazione (le convenzioni estetiche) operino in media differenti; si pensi all’iconografia. Terza categoria è la “intermedialità trasformazionale”, che fa riferimento alla rappresentazione di un medium in un altro; un esempio sono le citazioni di quadri nei film o anche le pellicole biografiche su artisti. Quarta e ultima categoria è la “intermedialità ontologica”, in certo senso il contrario della “intermedialità transmediale”. Qui

\* Traduzione dall’inglese di Luigi Cimmino

1. J. Schröter, *Intermedialität. Facetten und Problemen eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes*, in «Montage a/v», n. 2, 1998, pp.129-154.

un medium definisce se stesso proprio in rapporto a un altro, a conferma dell'idea che la specificità di un medium non può essere considerata isolatamente, ma può chiarirsi solo attraverso il confronto. Si pensi al cinemascope o al cinema in 3D quale reazione alla televisione a partire dagli anni '50, o all'industria dei nuovi media che si pone e si promuove in opposizione a film e libri puntando sull'ipermedialità.

## **La fotografia. Elemento diegetico e documento**

Nei film americani classici degli anni '40, come anche nel cinema muto italiano degli anni '10 e '20, i ritratti pittorici e fotografici spesso rinviano ad un inteso rapporto, a volte anche distruttivo, fra chi è ritratto e l'esecutore o l'osservatore. Questo aspetto non è così presente nel cinema di Visconti, dove i ritratti rimandano piuttosto a un passato o al desiderio (irraggiungibile) per una famiglia non più integra, dove spesso il padre è mancante come ne *La terra trema* (1948) e in *Rocco e i suoi fratelli* (1960). Se nel cinema classico i personaggi comandano ancora dall'oltretomba attraverso i loro ritratti, nella *Caduta degli dei* (1969) nessuno sembra curarsi della grande foto del patriarca assassinato Joachim von Essenbeck, mentre foto di precedenti governanti come Hindenburg sopravvivono fra gli spazi di Villa Essenbeck. Un attento osservatore può ancora notarli, ma gli abitanti della villa li ignorano. Analogamente, in *Morte a Venezia*, Aschenbach inizialmente si attacca al suo passato attraverso le foto di famiglia, ma queste gradualmente scompaiono, letteralmente, alla vista. Se altri film di Visconti sono connessi strettamente alla pittura e al cinema precedenti, analizzando *Morte a Venezia* ci rendiamo conto del ruolo significativo svolto nel film dalla fotografia, a differenti livelli, sia all'interno della diegesi sia in fase di preparazione, nonostante le forti influenze pittoriche.

## **Ritratti fotografici**

In *Morte a Venezia* i quadri presenti negli ambienti non hanno significato emblematico o narrativo. Nella camera di Aschenbach all'Hotel Des Bains, arredata con elegante mobilio Art Nouveau, un soleggiato paesaggio con mare, spiaggia e uno scoglio è appeso accanto alla porta, ironico commento alla mancanza di sole al momento dell'arrivo di Aschenbach al Lido. Accanto alla toeletta è visibile un disegno a pastello, altrettanto luminoso, di una don-

na vestita elegantemente, seduta sulla spiaggia, che guarda l'osservatore. Più avanti nel film una pittrice è al lavoro sulla spiaggia, il suo quadro però non ci viene mostrato. Nello chalet di Gustav e del suo amico Alfried l'arredamento è, da cliché, rustico, a parte il bianco troppo recente delle pareti. Come le corna di cervo, risultano appropriati anche un quadro con fiori selvatici e il ritratto scuro e quasi irriconoscibile di un uomo.

In *Morte a Venezia* colpisce molto più il ruolo della fotografia. Una delle prime cose che fa Aschenbach disfacendo le valigie è tirare fuori alcune foto. Egli porta con sé da Monaco il suo passato. Con rispetto bacia i ritratti della moglie e della figlia prima di andare a pranzare. Vediamo il bacio dalla stessa angolazione e in primo piano. La scena termina con un dettaglio dell'immagine della sua amata che contegnosamente congiunge le mani, lo sguardo angelicamente rivolto verso l'alto. La donna funge da sineddoche della condizione di Aschenbach: controllato, modesto, distinto ed elegante. Quando, più avanti, è infastidito dai giovanetti nell'ascensore, che si accorgono che sta fissando Tadzio, Aschenbach dopo guarda disperato e imbarazzato il ritratto della moglie. Ma alla fine del film moglie e figlia non contano più e non ci vengono più mostrate. Nella sua stanza, Aschenbach è altrove nei suoi pensieri, con Tadzio.

## **Il fotografo**

La fotografia è anche fortemente presente nella persona di un fotografo, con apparecchio fotografico e treppiedi, che appare ripetutamente, in posizione prominente, anche se non pronuncia alcuna battuta. Viene sempre associato alla presenza di Tadzio sulla spiaggia. Metaforicamente rafforza e raddoppia il topos dello «sguardo» nel film, esemplificato soprattutto dallo scambio di occhiate fra Aschenbach e Tadzio e dal nostro sguardo su tutto ciò. Sguardi che generano tensione, ma motivati a malapena, a differenza del cinema classico hollywoodiano dove tutto è motivato. In *Morte a Venezia* non ci si cura del realismo. Quando Aschenbach, appena arrivato, osserva la spiaggia dal suo balcone non vediamo né Tadzio né il fotografo. A causa dello scirocco il tempo è grigio e la spiaggia quasi deserta. Il primo giorno in cui Aschenbach scende in spiaggia notiamo Tadzio che cammina fra i bagnanti. Si sposta da sinistra a destra (e una panoramica lo segue). Passa davanti ad una coppia dove l'uomo posa orgogliosamente per l'obiettivo. Il fotografo scatta la foto e poi estrae la lastra dall'apparecchio. Come se fosse ripreso fuori fuoco, il gesto non attira troppo la nostra attenzione, analogamente alle

altre azioni delle comparse sulla spiaggia: gli ospiti, il personale dell'albergo, i venditori ambulanti.

La figura del fotografo ritorna spesso. Un italiano offre fragole ai turisti e Aschenbach è fra i compratori. Più avanti un anziano americano rifiuta le fragole, perché per il clima torrido è pericoloso mangiare frutta fresca. Retrospectivamente l'episodio appare quasi una nota ironica di Visconti all'indirizzo di Aschenbach. Chi non presta attenzione sulla spiaggia, può essere che poi muoia di colera o di crepacuore. Quando il venditore si allontana, la macchina da presa si volge a destra e lo spettatore vede il fotografo in piano americano. Lo stacco netto sulla successiva inquadratura suggerisce che è proprio il fotografo a catturare la scena: un'immagine degna di un Monet o di un Manet<sup>2</sup>. Aschenbach, guardando il mare, siede sul bordo di una barca a remi capovolta. Un gruppo di signore si accosta. Visconti inscena l'azione con cura. Lo conferma il produttore Mario Gallo, aggiungendo che ebbe anch'egli un piccolo ruolo nel completare la composizione dell'inquadratura<sup>3</sup>. L'insieme delle signore in bianco, con i loro parasoli bianchi, era bello, ma mancava qualcosa. Al che Gallo suggerì che una delle donne tenesse un parasole nero. Funzionò perfettamente. Era in accordo con la premonizione di morte che Visconti intendeva conferire all'intero film<sup>4</sup>. Quando poi esce dall'acqua Tazio ruba un frutto e viene ripreso dalla governante. I due corrono attorno al venditore di fragole verso il fondo e la donna cade nella sabbia, con spasso degli altri. La madre e la sorella più grande di Tazio, in secondo piano, escono di campo. Contemporaneamente, in primo piano, passa il fotografo. Sembra che abbia assistito all'incidente dato che scuote la testa.

Al suo ritorno dalla stazione ferroviaria vediamo Aschenbach felice e rilassato sul balcone. Il suo bagaglio è stato inviato ad un indirizzo errato, il compositore ha quindi un alibi per rimanere a Venezia vicino a Tazio. Vediamo dal suo punto di vista la spiaggia dove Tazio, in un costume da bagno blu, cammina fra la gente. Sullo sfondo il fotografo sta scattando un'altra foto. Nella seconda metà del film abbandoniamo la spiaggia e vediamo Aschenbach che pedina Tazio per Venezia. Il pedinamento si fa sempre più morboso, in accordo con lo scenario in cui si svolge. Prima notiamo disin-

2. In primo luogo viene in mente *La plage de Boulogne-sur-Mer* (1869) di Manet per l'ampio panorama, simile a una inquadratura, dell'orizzonte alto e della visione dei bagnanti di spalle.

3. Intervista con Mario Gallo, 21 maggio 2004. Quando gli ho fatto visita Gallo aveva sulla parete una foto dell'inquadratura con la barca capovolta e le signore con i parasole, del fotografo di scena Mario Tursi.

4. Il cugino di Visconti, Luchino Gastel, in un'intervista (12 luglio 2004), mi ha segnalato anche la sorprendente presenza dell'apparecchio fotografico.

fettanti dall'odore probabilmente disgustoso, poi fuochi per le strade e muri anneriti, e infine un farmacista che si rifiuta di aiutarlo quando Aschenbach crolla davanti alla porta. L'ultima scena ha luogo in un'oscurità sinistra. Nel finale sulla spiaggia ritorna non solo la luce ma anche l'apparecchio fotografico, questa volta però senza il fotografo. Quasi tutti hanno abbandonato l'arenile, tranne alcuni turisti russi; un'immagine molto simile alla prima che Aschenbach, e noi con lui, abbiamo avuto della spiaggia. Ora che i turisti se ne sono andati non sembrerebbe più necessario un fotografo, anche se il suo armamentario è ancora lì. È stato vittima anch'egli del colera? È fuggito di gran carriera? Non lo sappiamo<sup>5</sup>.

Tadzio e Jaschiu, un ragazzo bruno, si annoiano e Jaschiu sfida Tadzio. I due iniziano a lottare, con l'apparecchio fotografico sul treppiedi in primo piano, con il tipico drappo sopra. Più tardi, quando Jaschiu spinge Tadzio con la testa nel fango, e gli sembra che Jaschiu abbia passato il limite, Tadzio entra in acqua anche se, a causa del riflusso della marea, procede a stento per metri nell'acqua bassa. Lo vediamo in lontananza come un'ombra vaga. In primo piano, sulla destra, l'apparecchio fotografico. Visconti crea un senso di profondità, tramite un espediente formale, come in altre parti del film attraverso vasi di fiori e bouquet. Ma vi è anche un significato simbolico? La fine dello sguardo? La macchina da presa non è più in grado di catturare alcunché, mentre Aschenbach sente la vita scivolar via. Non a caso la sua visione di Tadzio è oscurata dallo scintillio del sole. Secondo il produttore Mario Gallo, Visconti originariamente pensava ad una macchina da presa, quasi a suggerire un ponte fra XIX e XX secolo, l'inizio di una nuova era alla quale Aschenbach non appartiene. Alla fine ritenne l'idea troppo esplicita, un corpo estraneo. Un apparecchio fotografico era più normale, avrebbe incrinato meno la continuità diegetica. Lo sceneggiatore Nicola Balducco osserva: «L'apparecchio fotografico sulla spiaggia o l'uomo seduto sulla barca capovolta, queste immagini non nacquero in fase di sceneggiatura, erano idee del regista, suggestioni che Visconti già aveva»<sup>6</sup>.

Il medium del film non è comunque del tutto assente in *Morte a Venezia*. Quando Aschenbach parla con un impiegato dell'agenzia Thomas Cook, in piazza S. Marco, notiamo brevemente, dietro l'impiegato, un grande ma-

5. Mentre gran parte delle scene con foto o fotografo sono un'invenzione di Visconti, l'apparecchio fotografico in questo caso particolare è già presente in Mann: «Una macchina fotografica, apparentemente senza padrone, stava sul cavalletto in riva al mare, e il panno nero stesovi sopra svolazzava schioccando al vento, che era rinfrescato», T. Mann, *La morte a Venezia*, trad. it. Anita Rho, Einaudi, Torino 2011, p. 96.

6. Intervista a Nicola Balducco, 11 maggio 2005.

nifesto che pubblicizza il proiettore amatoriale Pathé Kok, introdotto dalla Pathé nel 1912. Il cinema sembra anche aver giocato un altro ruolo, su un diverso piano. Il cortometraggio *Rimini, l'Ostenda d'Italia*, all'incirca del 1913, probabilmente di Luca Comerio, contiene una ripresa che somiglia molto ai piani-sequenza nell'atrio dell'Hotel De Bains all'inizio del film<sup>7</sup>. Anche qui la macchina da presa esegue una panoramica della hall dell'albergo, offrendoci un'idea della ricchezza della clientela dell'hotel e dell'insieme. Nel 1913 Visconti aveva sei o sette anni, improbabile quindi che il cortometraggio lo abbia colpito, ma l'inquadratura riecheggia perfettamente l'atmosfera di *Morte a Venezia*. Inoltre, Visconti da bambino trascorse le vacanze anche a Rimini, in un periodo in cui il turismo di massa non aveva ancora preso piede, ma la città già offriva diversi grandi alberghi. Avrebbe potuto egli stesso essere fra le persone riprese in *Rimini, l'Ostenda d'Italia*.

### Documentazione fotografica

La fotografia non solo gioca un ruolo importante nella diegesi di *Morte e Venezia* ma anche in fase di preparazione del film. Secondo Visconti e il suo staff, *Morte a Venezia* si basa in modo preminente su una documentazione fotografica, a differenza di *Senso*, ad esempio. Si tratta in gran parte di foto storiche di Venezia intorno al 1910 e, in generale, dell'epoca. «Mi permetta di anticipare la sua domanda», osserva Visconti intervistato da Lino Micciché, «l'intera ricostruzione figurativa si basa su una documentazione di natura fotografica anziché sull'arte: foto del Lido, immagini di Venezia, foto della moda del periodo. In una situazione del genere funziona perfettamente la cooperazione attuata oramai con Piero Tosi (costumista). Il problema è sempre quello di fornire una rappresentazione figurativamente corretta del periodo, senza cadere nella scialba rievocazione del film storico. Qui Piero mi ha capito perfettamente, sebbene sia vero che in altri film si sia contenuto un po' meno»<sup>8</sup>.

7. In *Cinema muto italiano. I film "dal vero" 1895-1914*, La Cineteca del Friuli, Gemona 2002, p. 414, Aldo Bernardini menziona il film fra quelli di attribuzione incerta ma, secondo il Comune di Rimini, che ne possiede una copia, si tratterebbe di un'opera di Luca Comerio. Devo l'indicazione allo storico del cinema documentario Marco Bertozzi. Il film è stato proiettato nel 1995 al festival *Il Cinema Ritrovato* a Bologna.

8. *Un incontro al magnetofono con Luchino Visconti*, in L. Micciché (a cura di), *Morte a Venezia di Luchino Visconti*, Cappelli, Bologna 1971, pp. 121-122. Piero Tosi mi ha confermato che nel preparare *Morte a Venezia* si è fatto ricorso più a fonti fotografiche che pittoriche per la *mise-en-scène*. Intervista con Piero Tosi, 21 settembre 1984.

La madre di Tazio ha come modello la madre del regista, Carla Visconti di Modrone, nata Erba. «In particolare Silvana Mangano sulla spiaggia, avvolta in un enorme velo», afferma Tosi, «è un preciso ricordo infantile del regista. Visconti mi disse: Mi sono scordato di così tante cose. Ma ora gli eventi della mia infanzia e della mia adolescenza sono così chiari, riaffiorano in modo così preciso, persino gli odori»<sup>9</sup>. Una fotografia della madre di Visconti servì a Tosi come esempio per tale costume. La foto fu scattata circa nel 1911 nel giardino del Castello Grazzano, la casa di campagna dei genitori di Visconti a Piacenza<sup>10</sup>. «Nell'organizzare ora questa mostra a Forio (la villa di Visconti ad Ischia), probabilmente scattata dal marito», ci ha detto Tosi nel 1984, «ho tutte le foto di famiglia fra le mani. Allora non avevo nulla con cui potermi documentare. Se solo avessi avuto tali immagini durante le riprese di *Morte a Venezia!* Per me è stato uno shock. Il momento è quello del 1910, il periodo dell'infanzia di Visconti con la madre. Sono immagini della madre con il piccolo che costituiscono un vero miracolo. Non so perché Visconti non me le mostrò. Ne avevo solo una, forse due, datemi dalla madre, ma non l'intera collezione che per me sarebbe stata un tesoro. So che nel suo studio Luchino aveva un enorme schermo pieghevole attorno al quale aveva attaccato vecchie foto a colori della madre, come quella che la vede davanti ad una fontana in un vestito blu cielo ed un enorme velo che la circonda. Potei prendere in prestito solo questa»<sup>11</sup>.

## Cinema e pittura. Influenze e atmosfere

Nondimeno, in *Morte a Venezia* colore, composizione e messa in quadro presentano decisi riferimenti alla pittura. «Naturalmente», ci ha confermato Mario Gallo, «è stata utilizzata una enorme documentazione fotografica, ma

9. Intervista con Piero Tosi, 14 aprile 2004. Questo tipo di velo enorme era evidentemente molto popolare intorno al 1900. Cfr. la foto di Eleonora Duse di Mario Nunes Vais ([http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nunes\\_Vais,\\_Mario\\_\(1856-1932\)\\_Eleonora\\_Duse\\_come\\_Margherita\\_Gautier\\_ne\\_La\\_Signora\\_delle\\_Camelie\\_di\\_Alexander\\_Dumas\\_fils,\\_1904\\_circa.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nunes_Vais,_Mario_(1856-1932)_Eleonora_Duse_come_Margherita_Gautier_ne_La_Signora_delle_Camelie_di_Alexander_Dumas_fils,_1904_circa.jpg)).

10. Questa foto, un'autocromia, è parte di una serie di quattro scattate a Grazzano nel 1911, di cui si sono conservate perlomeno le copie. Tre sono riprodotte in C. D'Amico (a cura di), *Album Visconti*, Sonzogno, Milano 1978, pp. 22-24. Secondo la storica della fotografia Giovanna Ginex a scattare autocromie erano per lo più amatori, non fotografi professionisti; Giovanna Ginex all'autore, 9 marzo 2006. Nella sua biografia, *Luchino Visconti. Les feux de la passion* (Plon - Perrin, Parigi 2009, p. 47), Laurence Schifano attribuisce una delle autocromie al fotografo professionista Emilio Sommariva, ma quest'ultimo non scattò mai autocromie, lavorando esclusivamente in interni, nel suo studio. Nel 1936 Sommariva scattò un affascinante ritratto di Carla Erba anziana, pochi anni prima che morisse (1939).

11. Intervista a Piero Tosi, 21 settembre 1984.

lo stesso Visconti rappresentava un gigantesco archivio cinematografico e aveva una estesa conoscenza della pittura. Le sue immagini erano ispirate dai dipinti, dai film e dai suoi ricordi. Ho conosciuto pochi registi che usassero in modo così preciso l'immagine»<sup>12</sup>. Le inquadrature d'apertura dell'arrivo del vaporetto a Venezia non sono da meno dei quadri di William Turner o, per rimanere più vicini al periodo del film (circa 1911-1912), ai dipinti, pastelli e acquerelli veneziani di Claude Monet, Giovanni Boldini, James McNeil Whistler e John Singer Sargent. Esempi simili all'alba rosa e blu di Visconti li troviamo nel *San Giorgio all'alba* (1819) di Turner, ne *La Giudecca* (1879-1880) e *La laguna, Venezia: notturno in blu e argento* (1880) di Whistler e in *La chiesa di San Giorgio Maggiore e Palazzo ducale* di Monet<sup>13</sup>, ambedue del 1908. Anche la *Veduta di Venezia* (1895 circa) di Boldini mostra un battello che getta sbuffi neri e bianchi, in arrivo o in partenza dal porto di Venezia.

Nella loro combinazione di rosa e blu le immagini iniziali ricordano anche i primi film degli anni '10, quando viraggi rosa e tinte blu erano spesso combinati per ottenere un effetto pittorico. Anche in tutte le scene sulla spiaggia risultano predominanti delicati blu e rosa, soprattutto nel finale, anche se qui l'immagine è quasi del tutto scolorata. Il mare non è più distinguibile dal cielo e l'orizzonte scompare, appunto come l'orizzonte figurativo di Aschenbach scompare quando muore. Attraverso questo focus sulla luce di Venezia, viene quasi fornita una sintesi della visita di Aschenbach e, insieme, dello spettatore a Venezia. Dopo l'oppressivo pedinamento per gli angusti vicoli di una Venezia cupa e infetta, il finale si pone in aperto contrasto, con la sua luminosità ed ampiezza liberatoria. «Girammo l'inizio del film in quindici giorni», osserva Gallo, «o meglio, le riprese duravano meno di quindici minuti e quando la luce che volevamo veniva meno andavamo a girare altrove. Ricordo che al mattino mangiavamo abbastanza presto, avevamo delle fantastiche ceste di vivande con cui aspettavamo l'alba. Giravamo e poi ci riposavamo. Le notti quindi erano piuttosto brevi. Pasqualino [De Santis, il direttore della fotografia] decideva esattamente se era ancora possibile girare: "Possiamo ancora lavorare oppure non possiamo lavorare più". Riprendevamo sempre l'incredibile luce dell'alba veneziana, Visconti aveva ragione a volerlo»<sup>14</sup>. «All'inizio», nota Tosi, «tentarono di girare il finale

12. Intervista a Mario Gallo, 21 maggio 2004.

13. Anche nell'arte contemporanea incontriamo queste albe rosa e blu, come in *Spiaggia a Bocca di Magra* (1952) di Carlo Carrà. Qui la spiaggia è ancor più deserta che nel finale di *Morte a Venezia*.

14. Intervista a Mario Gallo, 21 maggio 2004.



sulla spiaggia senza luce artificiale, ma allora la pellicola non era ancora così sensibile, così fu necessario servirsi di altri mezzi, di enormi lenzuoli»<sup>15</sup>.

Le immagini del mare chiaramente non sono realistiche ma simboliche, metafisiche, proprio come le altre location nel film. Michael Mann, il figlio più piccolo di Mann, rinvia a proposito all'interpretazione che il padre dava del mare: «“Il mare”, si legge verso la fine di *Lubecca come modo di vita*, “non è un mero paesaggio”; è “l'esperienza dell'infinito, del vuoto e della morte, un sogno metafisico”. Ricordavo con piacere tali parole mentre ripetutamente godevo il suo film a cavallo fra due continenti. È riuscito, mio caro Visconti, a trasmettere quel “sogno metafisico” attraverso la macchina da presa e di questo La ringrazio»<sup>16</sup>.

### **Messinscena e *repoussoir***

In *Morte a Venezia* il rapporto fra cinema e pittura investe anche il modo in cui è reso nelle immagini il senso di profondità, in particolare attraverso un *repoussoir*, un oggetto in primo piano che crea una più forte sensazione di tridimensionalità e profondità nonostante la superficie piatta dello schermo. Questo può essere ottenuto anche collocando in primo piano figure umane. In particolare, nei film storici di Visconti, ma anche in quelli di ambientazione contemporanea, bouquet di fiori vengono costantemente utilizzati come *repoussoir*, in combinazione con personaggi che vi passano dietro o che formano palesemente insieme ai bouquet una unità compositiva. Per un momento i fiori bloccano la nostra visione del personaggio, a differenza di quanto accade nella maggior parte della pittura figurativa, con l'eccezione di Edgar Degas. Quasi identica a quella di Angelica nel *Gattopardo*, che passa accanto a un mazzo di fiori di campo gialli, è la presentazione della madre di Tadzio (Silvana Mangano) in *Morte a Venezia*. Come Angelica, la madre viene avanti dallo sfondo, da destra, verso il centro e ora è frontale. Frattanto la Mangano passa accanto ad un mazzo di ortensie blu che si accordano perfettamente con il colore del vestito, malva, un colore inventato a metà del XIX secolo e decisamente *en vogue* alla fine di questo<sup>17</sup>.

15. Intervista a Piero Tosi, 14 aprile 2004.

16. Lettera di Michael Mann a Visconti, ottobre 1971, Münchner Staatsbibliothek Monacensia, Monaco.

17. A fine '800 la malva veniva associata all'omosessualità. Vedi: <http://en.wikipedia.org/wiki/Mauve>.

Un gioco visivo, quasi simbolico dell'uso viscontiano di bouquet che in parte bloccano la vista del personaggio, è rappresentato in *Morte a Venezia* dalla scena in cui Aschenbach è seduto nella sala da pranzo e intenzionalmente sposta un piccolo vaso di fiori per vedere meglio Tazio. Non è lo spettatore il cui sguardo sul protagonista è ostruito dal *repoussoir*, ora è il protagonista stesso che sposta i fiori per avere una migliore visione dell'oggetto del suo desiderio. Il mezzo primo piano di Aschenbach mostra ancora parte del mazzo, che ci ricorda la barriera fra loro, ma i fiori agiscono anche da *repoussoir*, creando un senso di profondità.

Anche le persone possono fungere da *repoussoir*, per dare profondità all'immagine, anche se non sono protagoniste dell'inquadratura o della scena. Quando in *Morte a Venezia* Aschenbach arriva al Lido in gondola, in primo piano, a destra, si notano un uomo e una donna di spalle e ripresi in piano americano con la gondola in campo lungo. La donna regge un parasole bianco. Sullo sfondo la gondola di Aschenbach si avvicina. La coppia (due comparse) fornisce chiaramente ulteriore profondità all'inquadratura. Senza di essa ci troveremmo a guardare la profondità, in qualche modo amorfa, del paesaggio marino. Se facciamo un confronto con scene di spiaggia di pittori impressionisti come Edouard Manet e Claude Monet, *Sulla spiaggia (la moglie e il fratello dell'artista, 1873)* del primo, o *La spiaggia di Trouville (1870)* e *Sulla spiaggia a Trouville (1870-1871)* di Monet, notiamo delle figure umane in primo piano, ma così ravvicinate da risultare tagliate in parte dalla cornice, una sorta di mezzo piano *avant-la-lettre*<sup>18</sup>. Senza di esse avremmo la vista della spiaggia e del mare, mentre ora guardiamo attraverso di loro verso la spiaggia, cosa che aggiunge fascino alla rappresentazione e accresce il senso di profondità. Per ritornare ora all'esempio dell'anonima coppia di *Morte a Venezia* che contempla la laguna, essa non solo crea profondità, ma funge anche da sostituto dello spettatore, come le figure nella *Presentazione della vergine* (circa 1552) di Jacopo Tintoretto<sup>19</sup>. Nel suo saggio *Identificazione e*

18. Nell'intervista con il nipote di Visconti Luchino Gastel si fa anche accenno a Monet: «C'è una scena all'Hotel Des Bains che ricorda Monet. Mi ricordo di aver discusso la cosa con Visconti, che aveva risposto: "Può ben essere". Quindi lo ammetteva». Intervista con Luchino Gastel, 12 luglio 2004. Verosimilmente Gastel allude a opere di Monet come *Hotel des Roches Noires, Trouville (1870, Musée d'Orsay, Parigi)*.

19. A proposito scrive Hubert Damisch: «L'enfasi posta sulla disposizione longitudinale delle figure, in particolare la Vergine sulla destra, contrasta con la prospettiva architettonica, sulla sinistra, che si apre in profondità. Nella sua versione dello stesso soggetto nella *Madonna dell'Orto* Tintoretto sembra aver usato una formula compositiva più classica. Infatti la scala vista in prospettiva gli permette di creare l'impressione non di una progressione orizzontale, ma di un'autentica ascensione, mentre le linee di fuga degli elementi architettonici convergono sulla figura della Vergine, su cui si concentra il peso simbolico dell'immagine»; H. Damisch, *The Origins of Perspective*, The MIT Press,

*straniamento in Ossessione e ne La terra trema*, Letizia Bellocchio analizza il modo in cui Visconti da un lato crea in entrambi i film un vincolo fra spettatore e personaggi, dall'altro, nel tralasciare classici mezzi stilistici per creare identificazione come le soggettive, produce al tempo stesso un senso di distanza: «coinvolgimento e distacco»<sup>20</sup>. L'uso di figure viste di spalle è uno dei mezzi di questa strategia.

Suggerire la contemplazione del paesaggio attraverso sostituti dello spettatore ripresi di spalle, a volte incorniciati da una finestra o una porta, ma anche all'aperto, è qualcosa che Visconti fa spesso. Due buoni esempi sono quelli prima menzionati della coppia di comparse sulla riva del Lido quando Aschenbach arriva in gondola, o Aschenbach sulla barca capovolta che guarda il mare mentre gli passa accanto un gruppo di signore con i parasoli. Diversamente da altri casi, come quando in *Ossessione* Gino e lo Spagnolo contemplano il mare ad Ancona, e diversamente dalle scene di spiaggia di Manet e Monet sopra menzionate, nei due esempi di *Morte a Venezia* le figure non sono in primo piano né tagliate dall'inquadratura. Equivalenti pittorici di questi campi lunghi della spiaggia dove prevale l'orizzontalità li troviamo piuttosto nei paesaggi del francese Eugène Boudin, per esempio *La spiaggia di Trouville* (1865), o nelle scene di spiaggia dei Macchiaioli italiani, come nella *Rotonda dei bagni Palmieri* (1866) di Giovanni Fattori. Oppure, per rimanere più aderenti ai ricordi di Visconti, si pensi al *Lido di Venezia* di Isaac Israël (1925-1930), alla *Spiaggia con bagnanti, Tunisi* (1920) di Moses Levy o alle foto di famiglia dei Visconti sulle spiagge di Alassio e di Forte dei Marmi riprodotte in volumi come l'*Album Visconti*<sup>21</sup>.

L'inquadratura funziona essa stessa come cornice, come se stessimo guardando un quadro ottocentesco. Nel suo volume, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Sandro Bernardi discute in dettaglio questo tipo di contemplazione del paesaggio, in cui vede una sospensione della narrazione e un invito alla riflessione e contemplazione<sup>22</sup>. A parte le inquadrature con la barca capovolta e i parasoli, comunque, una vista frontale, panoramica della spiaggia, come nei dipinti di Boudin, non è frequente in *Morte a Venezia*. Visconti per lo più riprende parte della spiaggia o fa ricorso a movimenti di macchina, carrellando sugli ospiti della spiaggia. Oppure riprende la spiaggia dall'alto,

Cambridge, MA 1994, p. 419.

20. L. Bellocchio, *Identificazione e straniamento in Ossessione e La terra trema*, in L. Bellocchio, M. Giori, T. Subini (a cura di), *Guarda bene, fratello, guarda bene. Kubrick, Pasolini, Visconti*, Cuem, Milano 2005, p. 53-67.

21. C. D'Amico, *op. cit.*, pp. 46-47, 60-61.

22. S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 65-68.

o dalla finestra di Aschenbach, usando quest'ultimo come *repoussoir* o, nel finale, dal bagnasciuga, così creando distanza e congedandosi dal protagonista, dalla storia e dal film in generale.

## Cinema e cinema. Movimenti di macchina e specchi

In *Morte a Venezia* non ci sono panoramiche solo nelle scene sopra menzionate. La pittura può suggerire il movimento, ma solo il cinema lo mostra. L'elemento del tempo svolge qui un ruolo importante. Alcuni movimenti di macchina nei film di Visconti, come quelli della sequenza d'apertura de *Il Gattopardo*, o le immagini del viaggio verso l'Italia sotto i titoli di testa in *Vaghe stelle dell'orsa*, o l'inizio con l'arrivo del battello in *Morte a Venezia*, possono essere concepite non solo come dislocamento nello spazio ma anche nel tempo. Mentre fisicamente procediamo in avanti, mentalmente ci spostiamo indietro, nel passato; un passato dove domina un ritmo diverso, più lento, e il tempo si arresta, similmente a quel che accade in Proust<sup>23</sup>. Come ha scritto Gilles Deleuze a proposito delle carrellate di Visconti, «all'inizio di *Vaghe stelle dell'orsa*, quando la protagonista torna alla casa in cui è nata e si ferma ad acquistare il foulard nero con cui si coprirà il capo e il dolce che mangerà come cibo magico, essa non percorre lo spazio, ma sprofonda nel tempo. E in un film di pochi minuti, *Appunti su un fatto di cronaca*, una lenta carrellata segue il percorso vuoto della scolara violentata e uccisa, e poi ritorna all'immagine pienamente al presente, per caricarla di un passato remoto pietrificato e, al tempo stesso, di un futuro anteriore ineludibile. [...] Le carrellate di Resnais e Visconti, la profondità di campo di Welles temporalizzano l'immagine o formano una immagine-tempo diretta»<sup>24</sup>. Non è difficile proiettare le parole di Deleuze sulla sequenza di apertura di *Morte a Venezia*. Deleuze propone anche un confronto con Proust: «L'immagine-tempo diretta dà accesso sempre alla dimensione proustiana in cui persone e cose occupano nel tempo un posto incommensurabile rispetto a quello che hanno nello spazio. In effetti Proust parla in termini di cinema, con il

23. Il motivo del viaggio, del percorso, è presente in alcuni film di Visconti. È forte in *Ossessione*, in *Senso*, nella sequenza d'apertura di *Vaghe stelle dell'orsa*, in *Morte a Venezia* e nel *Gattopardo*, nelle scene di villeggiatura, mentre in altri film non andiamo oltre facciate e giardini. In altri film, ancora, la macchina da presa difficilmente abbandona la location principale, come il villaggio de *La terra trema*, la Roma di *Bellissima* e la Milano di *Rocco e i suoi fratelli*. In Visconti, quindi, si ha contemplazione del paesaggio, ma non troppo spesso.

24. G. Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Continuum, Londra 2005, p. 37.

tempo che opera sui corpi la sua lanterna magica, facendo sì che le immagini coesistano in profondità»<sup>25</sup>. Proust è stato sempre una fonte di ispirazione per Visconti e *Morte a Venezia*, in particolare, secondo i suoi collaboratori, è divenuto un film per buona parte proustiano, poiché Visconti era impegnato contemporaneamente a preparare un adattamento della *Recherche*. Subito dopo *Morte a Venezia* Visconti e Mario Garbuglia visitarono varie possibili location in Francia, mentre Piero Tosi fece un suo personale viaggio proustiano attraverso la Francia<sup>26</sup>.

Visconti non solo lavora sulla profondità, con il ricorso a trasparenze, ed accentua la verticalità grazie a cornici od oggetti (incluse figure umane) verticali, ma valorizza attraverso i movimenti di macchina anche la larghezza dell'immagine. Ciò è riconducibile sia al formato predominante del cinema, quello Academy, che privilegia la dimensione orizzontale, sia con il fatto che un certo numero di film di Visconti, per di più, sono in cinemascope. E vale anche per le inquadrature in cui già predomina la dimensione orizzontale. Si vedano, per esempio, i movimenti di macchina, carrellate laterali, della scena del mercato del pesce all'inizio de *La terra trema*, o la lunga carrellata laterale della cena durante il ballo nel *Gattopardo*. In quest'ultimo allo spettatore è già offerta una dinamica visione dello splendore degli ospiti e dell'insieme ancor prima che Don Fabrizio (Burt Lancaster) giunga sulla terrazza. A dire il vero, e ciò riguarda anche i due esempi sopra riportati, Visconti spesso privilegia, anziché una carrellata strettamente laterale, una versione leggermente diagonale che intensifica l'impressione di tridimensionalità. Tornando a *Morte a Venezia*, è necessario esaminare la complessa e ormai celebre panoramica con zoom e carrellata laterale nell'atrio dell'Hotel Des Bains, dove notiamo anzitutto un'orchestra che esegue melodie dalla *Vedova allegra* di Léhar. La macchina da presa agisce inizialmente come una terza persona, cosa di cui ci rendiamo conto solo *ex post*, quando Aschenbach entra e cerca dove sedersi. Solo dopo la macchina da presa, aggirandosi per l'atrio, fa proprio il punto di vista di Aschenbach che, in fine, scopre Tadzio con la famiglia e la governante. Come altrove, Visconti crea l'impressione di un enorme ritratto di gruppo con panorama, ma sono in effetti ritratti e panorami in movimento. Come accennato prima, la macchina da presa scorre spesso su elementi, fra cui lampade opaline, che suggeriscono profondità, accentuandola.

Da dove proviene tutto ciò? L'uso di panoramiche e carrellate laterali è stato certamente un marchio di fabbrica di Jean Renoir, mentore artistico di

25. *Ivi*, pp. 37-38.

26. Intervista a Piero Tosi, 14 aprile 2004.

Visconti. Già il critico francese André Bazin aveva osservato come i fluenti movimenti di macchina si fanno tipici di Renoir quando questi comincia a girare film sonori<sup>27</sup>. «Nelle sue opere successive», scrive Bazin, «Renoir è impegnato particolarmente ad ampliare il campo visivo, già reso più profondo, attraverso il ricorso al *recadrage* laterale, con continui aggiustamenti della macchina da presa. Panoramica e carrellata laterale, quindi, diventano due fra i suoi movimenti di macchina più importanti»<sup>28</sup>. Superba in *Les bas-fonds*, ad esempio, è la carrellata laterale nella birreria all'aperto, dove Pepel (Jean Gabin) è seduto fuori con un'amica, mentre l'amata Natasha (Junie Astor), poco più in là, è seduta dentro, accompagnata a un tipo grassoccio. Dalla banda militare, in una lenta panoramica, ci spostiamo verso destra, fra persone che passano sulla terrazza, tavoli, staccionata, arbusti e statue del giardino. A metà strada l'oste corre verso destra e noi (la macchina da presa) lo seguiamo, per giungere infine al vivaio dove stanno seduti Natasha e il fidanzato. Una lirica immagine di una birreria all'aperto, ma alla francese<sup>29</sup>.

Nel cinema degli anni '30 fluidi movimenti di camera e carrellate laterali, abbinati a inquadrature lunghe, non erano caratteristica esclusiva di Renoir. Sarebbe riduttivo perciò ricondurre lo stile di Visconti a una mera appropriazione di Renoir. Un'analoga carrellata laterale in uno spazio affollato caratterizza in *Shanghai Express* di Joseph von Sternberg la scena d'apertura all'interno di una stazione ferroviaria. Qui può esserci stata una influenza delle prime produzioni sonore europee, come *Der Kongress tanzt* di Erik Charell. Si veda la scena, per esempio, in cui Lilian Harvey canta *Das gibt's nur einmal*, composta solo di poche inquadrature molto lunghe, in cui la macchina da presa segue il calesse con la Harvey dal suo negozio attraverso la città e la campagna, fino al castello dello zar. Nei film musicali europei dei primi anni '30 è comune riprendere numeri musicali con lunghe inquadrature, quasi senza interruzioni.

Anche nel primo film sonoro italiano, *La canzone dell'amore* (Gennaro Righelli, 1930), all'inizio, dopo una serie di belle immagini panoramiche di Roma, la macchina da presa avanza lateralmente, da sinistra a destra, fra persone sedute che ascoltano una canzone. La macchina carrella poi all'indietro per introdurre il cantante, Enrico, e la sua ragazza Lucia, la protagonista (Dria Pola). Il movimento di macchina, con la presentazione prima

27. A. Bazin, *Jean Renoir*, Fischer, Francoforte 1980, p. 14.

28. *Ibidem*.

29. Renoir, intenzionalmente, voleva creare un'atmosfera a metà fra Russia (la patria di Maxim Gorki, sul cui dramma si basa il film) e Francia (il suo paese).

del pubblico e solo dopo dei protagonisti, evoca i movimenti di macchina di Renoir in *Les bas-fonds*, ma li precede di sei anni. Un altro film italiano degli anni '30, *Cavalleria* (Goffredo Alessandrini, 1936), richiama i movimenti di macchina nella hall dell'albergo in *Morte a Venezia*. Durante un concerto di musica classica la macchina da presa indugia sul pubblico che guarda e ascolta intento, è annoiato o semplicemente si è assopito. La macchina da presa giunge infine al divano ove siedono la padrona di casa e una amica, Speranza (Elisa Cegani), la protagonista. Quando il suo ex fidanzato Umberto (Amedeo Nazzari) viene avanti e le mormora qualcosa all'orecchio, gli altri reagiscono circospetti<sup>30</sup>. Viene in mente la scena del concerto ne *L'innocente* (1976), che alcuni astanti ascoltano annoiati, spettegolandosi sottovoce su Giuliana, seduta accanto alla padrona di casa e che, davanti a tutti i presenti, viene lasciata dal marito in favore dell'amante. Ne *L'innocente* la macchina da presa si muove appena, però, mentre attori e montaggio creano gran parte del movimento. In tal senso la carrellata in *Cavalleria* è più vicina a quelle nella birreria all'aperto in *Les bas-fonds* e nell'atrio dell'albergo in *Morte a Venezia*. In tutte e tre le scene la macchina da presa parte dall'orchestra e procede poi col mostrare il pubblico che ascolta la musica o, per abitudine o noia, la ignora. Sin dall'inizio sappiamo da dove proviene la musica, di natura diegetica<sup>31</sup>.

Inoltre, tre film russi che ebbero successo a Parigi all'epoca e che Visconti potrebbe aver visto nella primavera o estate 1936, mentre collaborava con Renoir per *Une partie de campagne*, contengono notevoli carrellate laterali: *My iz Kronstadta* di Efim Dzigana (*Noi di Kronstadt*, 1936), *Vesyolye rebiata* di Grigorij Alexandrov (*Tutto il mondo ride*, 1934) e *Yunost Maksima* di Leonid Trauberg e Grigorij Kozincev (*La giovinezza di Maksim*, 1935)<sup>32</sup>. *Vesyolye rebiata*, ad esempio, contiene una scena su una spiaggia dove si fa uso di una carrellata laterale molto lunga. L'elegante Yelena (Mariya Strelkova) avanza lungo la spiaggia verso un famoso violinista e direttore d'orchestra, sperando di sedurlo, ma lo confonde con un pastore, Kostya (Leonid Utyosov), dando così inizio a una serie di situazioni che sfuggono di mano. Mentre la macchina da presa la segue lungo la spiaggia, da destra a sinistra, passa davanti

30. La scena termina con una panoramica a schiaffo dai fiori nel salone a quelli di un chiosco ai piedi della scalinata di Piazza di Spagna.

31. Anni dopo Federico Fellini avrebbe invertito l'ordine in *Otto e 1/2* (1963). Prima sentiamo la *Cavalcata delle Valchirie* di Wagner, poi ci è mostrata l'orchestra delle terme. Solo allora ci rendiamo conto che la musica è diegetica.

32. Nel 1936 *Yunost Maksima* è proiettato per mesi al Panthéon, il cinema di Pierre Braunberger, produttore di *Une partie de campagne*. In alcune interviste Visconti accenna di aver frequentato il Panthéon insieme alla cerchia di Renoir.

ad alcuni bagnanti e due fotografi che fungono tutti da *repoussoir* umani. Sorprende quanto la macchina da presa si soffermi su parti del corpo quali natiche, gambe e piedi che filtrano o bloccano la vista di Yelena. Senza volere vengono in mente le carrellate laterali sulla spiaggia in *Morte a Venezia*, ma anche la scena della terrazza in *Les bas-fonds* di Renoir, anche se qui manca la componente comica presente in Alexandrov. Non sorprenderebbe, al proposito, se le carrellate di Renoir in *Les bas-fonds*, girato nell'autunno 1936, risultassero legate, oltre che al suo lavoro precedente, anche alla popolarità di questi film russi a Parigi.

## Specchi

Infine, un importante elemento intradiegetico in *Morte a Venezia* è rappresentato dagli specchi. In tutti i suoi film Visconti predilige sviluppare dialoghi e azioni fra personaggi in campo e fuori campo, facendo ricorso a specchi. *Morte a Venezia* presenta due significativi momenti di muto dialogo tramite uno specchio. Uno è il flashback nel bordello a Monaco. Mentre Tadzio suona un po' impacciato *Per Elisa* di Beethoven, Aschenbach ripensa ai suoi anni giovanili, alla prostituta Esmeralda che suonava lo stesso brano, ma fluidamente, quando lo scrittore l'andava a trovare. Aschenbach entra in campo da sinistra e si siede su una panca accanto ad una prostituta, aspettando il suo turno. Sopra i due pende un grande specchio orizzontale cosicché, quando Aschenbach esce di campo, la sua immagine riflessa ci appare venire in avanti. Attraverso lo specchio vediamo ciò che vede Aschenbach, la porta di Esmeralda, e vediamo la porta aprirsi sempre tramite lo specchio. Poco dopo, non è chiaro se fra i due c'è stato realmente un rapporto sessuale, Esmeralda giace sul letto in sottoveste, con posa provocante, e uno specchio sopra di lei raddoppia questa provocazione. Imbarazzato, Aschenbach le lascia del denaro. Esmeralda gli afferra il braccio per trattenerlo, ma Aschenbach ha fretta di andar via. Allora lei, arrabbiata, sbatte la porta e riprende a suonare il piano. I due non si scambiano una parola.

L'altra scena da considerare è quella della «trasformazione» di Aschenbach. Come il vecchio gagà incontrato al suo arrivo a Venezia, uno dei suoi molti tormentatori in città, Aschenbach, un tempo perbene e razionale, lascia ora cadere ogni inibizione. Consente ad un barbiere italiano (Franco Fabrizi) di tingergli i capelli; questi dichiara che ha diritto al «suo colore naturale». E il barbiere non si ferma qui, gli spunta prima i baffi per poi cospargergli il volto di cipria e ritoccarli di rosso le labbra. Aschenbach è divenuto una



caricatura del suo Io giovane, una copia del gagà della sequenza di apertura. Il barbiere gli infila una rosa rossa all'occhiello e conclude: «Ora, signore, può innamorarsi». La metamorfosi si compie in parte in uno specchio. Vediamo prima Aschenbach seduto di fronte allo specchio del barbiere. Poi la macchina da presa stringe sulla sua immagine riflessa e Aschenbach quasi esce di campo. Vediamo ora, dal punto di vista del barbiere, solo il suo riflesso, poi anche senza testa. Quindi Aschenbach è inquadrato nuovamente, seguito dal dettaglio della mano del barbiere che versa della tinta nera in una ciotola. L'inquadratura successiva mostra la sua nuca, dal punto di vista del barbiere, e vediamo Aschenbach insieme al suo riflesso. Una nuova inquadratura mostra il riflesso di Aschenbach a cui il barbiere spunta i baffi. L'angolazione è singolare, perché ora lo sguardo di Aschenbach è rivolto a sinistra (non a destra, come nella precedente inquadratura). Ad ogni modo, poiché scorgiamo il bordo inferiore dello specchio, sappiamo che si tratta della sua immagine riflessa. Poi la macchina da presa, partendo da un campo medio del barbiere, stringe nuovamente (è uno zoom) sullo specchio, mentre questi imbelletta il volto di Aschenbach. Lo vediamo insieme al barbiere nello specchio, ma solo il barbiere è in campo in parte. Aschenbach è troppo in basso per entrare in campo. L'inquadratura successiva è effettuata dalla stessa angolazione di quella precedente dello specchio. Ad Aschenbach è messo il rossetto. La penultima inquadratura mostra di nuovo i due uomini in campo medio, mentre uno specchio alle loro spalle ne riflette l'immagine. Infine vediamo Aschenbach, in mezza figura, che indossa il cappello e si guarda allo specchio, soddisfatto. Con il volto truccato e i baffi spuntati, per inciso, Aschenbach evoca il ritratto di Proust di Jacques-Emile Blache (1892). Dunque Proust ritorna di nuovo, anche se in caricatura<sup>33</sup>.

La crudele metamorfosi in *Morte a Venezia* ricorda un'altra trasformazione, quella in *Der blaue Engel* di Joseph von Sternberg (*L'angelo azzurro*, 1930), adattamento di una novella di Heinrich Mann, fratello di Thomas, e film che Visconti ha sempre lodato, in interviste e, privatamente, in una lettera alla protagonista Marlene Dietrich. A distanza di più di ottanta anni

33. Così Mann descrive la scena in *Der Tod in Venedig*: «Avvolto nell'accappatoio bianco, sotto le mani esperte del barbiere loquace, osservava con dolore la propria immagine nello specchio. "Grigio", disse torcendo la bocca. [...] Aschenbach, comodamente adagiato, incapace di opporsi, e anzi pieno di ansiosa speranza in quel trattamento, vedeva nello specchio le sue sopracciglia disegnarsi più regolari e più nette, allungarsi il taglio degli occhi, aumentare lo splendore delle pupille grazie ad un'ombreggiatura sotto le palpebre; più giù, dove la pelle era coriacea e gialliccia, vide apparire un leggero carminio morbidamente spalmato, le sue labbra esangui prendere un bel colore di fragola, sparire sotto creme e belletti i solchi delle guance, della bocca, le rughe degli occhi... con il cuore palpitante, ammirò nello specchio un florido giovanotto», T. Mann, *op. cit.*, pp. 90-92.

*L'angelo azzurro* rimane un film amaro, in cui un professore di provincia (Emil Jannings) cade in rovina innamorandosi della cantante di una bettola (la Dietrich). Il suo decadimento è mostrato impietosamente. L'uomo finisce con il recitare come clown nella sua stessa città e impazzisce. È significativa la scena in cui si prepara di fronte allo specchio e indossa una gorgiera da clown, deriso dalla moglie, Lola-Lola, e angariato dall'impresario della compagnia. La scena, per questo aspetto, ricorda *Morte a Venezia*, in cui il decadimento di Aschenbach, direttore d'orchestra e compositore un tempo rispettabile, è mostrato in modo altrettanto crudele. Come è stato notato più sopra, il signore un tempo così distinto si fa persino tingere i capelli e si trucca pesantemente per cieco amore della sua Lola-Lola, ossia il giovane Tadzio, associandolo a una prostituta con cui in passato ha avuto rapporti. Aschenbach è consapevole del ridicolo, tanto che a un certo punto si accascia a terra, ridendo, al centro di una piazza di Venezia. Alla fine sia di *L'angelo blu* che di *Morte a Venezia*, il cuore dell'uomo cede, per sfinimento fisico o per troppo amore.

## Conclusione

Tornando alla categorizzazione di intermedialità di Schröter a cui si è fatto cenno all'inizio, è possibile sostenere, come considerazione sintetica di fondo, che nei film di Visconti, che è stato sia regista di teatro e opere liriche che di cinema, non sorprende la fusione di convenzioni ed immagini di questi tre media, come anche di altri, dalla musica alla pittura, alla fotografia. Poiché molti dei suoi film, inoltre, sono adattamenti di romanzi e spesso seguono fedelmente il testo letterario, è riscontrabile anche un forte legame con la letteratura. Le immagini di Visconti sono sempre stupende, nel senso di affascinanti esteticamente, anche quando contenuti o personaggi evocano sentimenti opposti. Le scene sono ideate, composte, inquadrate straordinariamente, nulla sembra sfuggire al controllo del regista e della troupe. Il rovescio della medaglia è che nei film di Visconti è lasciato poco spazio al caso, a differenza che nel documentario o nei film di colleghi come Rossellini e De Sica.

A livello più formale e transmediale è da rilevare nelle immagini di Visconti un sofisticato gioco con la profondità, perseguito non solo attraverso

so la messa in scena ed in inquadratura ma anche tramite i movimenti di macchina. Visconti è ben noto per le lente e analitiche carrellate nei suoi primi film come *Ossessione* e *La terra trema* e per le zoomate introspettive dei film più tardi come *La caduta degli dei* e *Morte a Venezia*<sup>34</sup>. È possibile scorgervi un rapporto con i panorami della pittura del XIX secolo ma anche con i movimenti di macchina dei primi film sonori, e non solo di Renoir. Restando sul piano transmediale, ma in parte anche ontologico, Visconti fa uso di specchi, elemento che rinvia al cinema precedente e anche alla pittura. La pittura può suggerire ogni tipo d'immagine riflessa, restando nondimeno all'interno del mondo ritratto. Il cinema, invece, ha più difficoltà a farlo senza incrinare la dimensione diegetica (anche se nell'era digitale il problema può essere risolto più facilmente). È affascinante vedere come Visconti faccia ricorso a specchi in dialoghi fra personaggi in e fuori campo. Rifugge il montaggio ed enfatizza la *mise-en-scène*, qualcosa che può essere ricollegato non solo alla pittura ma anche al cinema europeo degli anni '10 e '20 e al primo cinema sonoro. Lo specchio può cancellare la differenza fra ciò che è «attuale» e «virtuale», secondo la terminologia del filosofo francese Deleuze<sup>35</sup>. Visconti mostra a volte figure riflesse che si collocano sullo stesso piano dei personaggi reali, confondendo intenzionalmente e turbando il nostro sguardo. Ciò si affianca al suo uso di oggetti che filtrano o bloccano la nostra visione dei personaggi. È qualcosa che ha a che fare non solo con la *mise-en-scène*, ma con la trasmissione di un messaggio. La via indiretta è sempre più provocatoria.

Sul piano trasformazionale, si potrebbero cercare in *Morte a Venezia* citazioni pittoriche, ma a differenza che in film precedenti di Visconti, come *Senso*, la cosa non è del tutto evidente. Se si allarga lo sguardo, comunque, l'atmosfera delle immagini di *Morte a Venezia* rimanda alla pittura, in particolare a quella di *fin de siècle*, ma anche a quella francese di metà '800 e alle marine italiane. L'intermedialità trasformazionale riguarda anche la connessione fra *mise-en-scène* viscontiana (set, costumi ecc.) e cultura visiva. Mentre la fotografia è stata la principale fonte di documentazione e ricostruzione storica, la pittura sembra esser stata una significativa fonte di ispirazione estetica. Quest'ultima è una categoria di cui Schröter non si occupa, poiché considera solo il prodotto finale; chiamiamola quindi «intermedialità preproduttiva». Può non essere direttamente individuabile nell'immagine finale,

34. Sullo zoom in *Morte a Venezia*, vedi A. Sainati, *Morte a Venezia. Lo zoom e la bellezza*, in V. Pravadelli (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Marsilio, Venezia 2000, pp. 271-280.

35. G. Deleuze, *op. cit.*, p. 68.

eppure è presente. È necessario, quindi, approfondire le ricerche sui diversi contributi dei collaboratori di Visconti al film, nonostante la forte presenza del regista a ogni livello. Infine, la rappresentazione della fotografia in *Morte a Venezia* non è solo parte di una «intermedialità trasformativa», ma ha anche implicazioni ontologiche. La presenza dell'apparecchio fotografico e dell'uomo che lo utilizza all'interno del film duplica quasi il processo stesso di realizzazione di *Morte a Venezia*, non solo creando un metalivello quasi vertoviano, ma ancor più assurgendo a metafora del regista che vuole avvicinarsi il più possibile ad un mondo di cui un tempo ha fatto esperienza da bambino e di cui ora può solo rievocare la memoria indirettamente attraverso l'artificio dell'apparato tecnico.

## Un singolare rapporto a tre: Mann, Mahler e Visconti

**ANTONIO CAROCCIA**

Lettura e trasposizione cinematografica possono convivere? Idee e temi musicali possono rappresentare una corretta lettura di un romanzo? Sono solo alcune delle domande che potrebbero sorgere nell'affrontare lo studio di un'opera così complessa, come quella di Visconti – non perché le altre non lo siano – ma credo, che *Morte a Venezia* ponga dei seri interrogativi a chiunque abbia voglia di cimentarsi con un corretto approccio, letterario, filmico, musicologico e filologico. Ed è forse quel pensiero, che in parte, dovette scuotere la coscienza dei critici del tempo, come ad esempio Cesare Cases.

Il film realizzato da Luchino Visconti [...] perfetto nella mirabile ricostruzione archeologica del gran albergo e del Lido, nella resa degli ospiti, della famiglia Tadzio e di Tadzio stesso, [...] ha dovuto restringere la parte della città di Venezia (forse perché il mezzo la escludeva proprio come fonte olfattiva) ed è completamente fallito nella figura di Aschenbach. Ciò può essere dovuto a una scelta sbagliata dell'attore o al fatto che Visconti è migliore affrescatore che narratore (anche qui ha cercato di rimediare moltiplicando inutilmente gli elementi narrativi, facendo di Aschenbach un musicista e pasticciando la sua vita con quella di Mahler e del Leverkühn del *Doctor Faustus*), ma la ragione ultima sta nella difficoltà di rendere oggi credibile, e con un mezzo così inidoneo come lo schermo, un personaggio che tanto altamente incarna la sublimazione. L'Aschenbach di Visconti è più simile allo Humbert-Humbert di Nabokov che al prototipo manniano, è un buongustaio professionale di efebi come quello lo è di Lolite. Con ciò tutta la tensione tragica del racconto si riduce a un aneddoto splendidamente incorniciato dalla *belle époque*<sup>1</sup>.

1. C. Cases, *Nota introduttiva*, in T. Mann, *La morte a Venezia*, trad. it. B. Maffi, Rizzoli, Milano 1975, pp. 21-22.

Una concezione che, forse, riduce e penalizza la visione viscontiana che, più del grande ciclo pittorico, si serve dei grandi temi e delle amplificazioni sonore policorali del Cinquecento, per raggiungere non l'idea ma le idee, non un tema, ma tanti temi – come lo stesso Visconti afferma –, per arrivare alla stessa conclusione: dunque non una visione omnicomprensiva, ma più visioni d'assieme. Nell'idea del regista, non troviamo certo le scene di Monaco, i trascorsi e la personalità di Aschenbach (seppure questa in parte recuperata, in alcuni flashback del film). Cosa sappiamo, ad esempio, del viaggio che porta Aschenbach a Venezia? Nulla! Eppure, nell'idea viscontiana – *pardon* idee – non è fondamentale affidarsi allo svolgere del tempo delle *dramatis personae*, ma focalizzare l'attenzione dello spettatore sul ciclo interiore del personaggio; si pensi a tutta la serie di figure che Aschenbach incontrerà nel corso del suo viaggio: l'ufficiale di bordo, il gondoliere, il saltimbanco, il direttore d'albergo e così via, che non faranno altro che acuire lo stato di disagio e il decadimento morale e biologico del personaggio. Possiamo, senz'altro, in questo scorgere la dualità del personaggio, con il contrasto e la duplicità che ci conducono a Dioniso e Apollo e direttamente a Nietzsche. Non dimentichiamoci che Visconti presterà molta attenzione alla scrittura di *Morte a Venezia*, proprio, attraverso la componente nietzschiana.

Di fronte ad una materia così arduamente polisensa e così ricca di poetica ambiguità come quella della novella veneziana, l'atteggiamento di Visconti non poteva che essere «a priori» parzialmente riduttivo. A tacer d'altro, la chiave tonale del testo, la scrittura manniana, caratterizzata dal periodare ampolloso e dal fraseggiare classicheggiante che poi la svolta ironica determinava in stile parodistico, era improducibile, almeno volendo rispettare l'ordito degli eventi ed il modo con cui l'esperienza veneziana di Aschenbach acquistava poco alla volta il crescendo di una conturbante «rêverie». [...] Orbene l'ironia manniana [...] avrebbe potuto avere un suo corrispettivo cinematografico a patto di modificare, appunto, l'ordito narrativo di cui essa era linfa<sup>2</sup>.

Si badi bene che Visconti rinuncia sì a un'ipotetica trasposizione «manniana», in favore di una propria e ragionevole visione dell'opera, che non trascende dall'opera di Mann, questa, tuttavia, viene amplificata dalla pellicola cinematografica attraverso l'eliminazione degli elementi «superflui», che permettono al regista di poter perseguire le unità aristoteliche di luogo, tempo e azione.

2. L. Miccichè, *Visconti e le sue ragioni*, in Id. (a cura di), *Morte a Venezia di Luchino Visconti*, Cappelli, Bologna 1971, pp. 74-75.

Seppure queste vengono interrotte dal recupero di flashback, che consentono la visione del materiale tagliato e proveniente dal romanzo.

Uno dei cambiamenti più vistosi apportati dal regista al testo «manniano» è senz'altro la trasformazione del protagonista da scrittore a compositore. Del resto i flashback riguardanti il malessere, la gioia e il lutto familiare di Aschenbach non possono che essere stati ispirati dalla biografia mahleriana<sup>3</sup>. Non è un caso che Visconti operi una fusione diretta tra i temi della novella e quelli del *Doctor Faustus*: una sorta di circolo chiuso ove la figura di riferimento è Gustav Mahler<sup>4</sup>. Si pensi per un attimo all'episodio di Esmeralda<sup>5</sup>, che è ispirato alle pagine iniziali del XIX capitolo del *Doctor Faustus*. Visconti, però, proporrà il flashback su Esmeralda dopo la scena sulla spiaggia in cui Aschenbach «al cospetto dell'idolo e la musica della sua voce all'orecchio, plasmava, seguendo la bellezza di Tadzio, il breve saggio, quella pagina e mezzo di scelta prosa la cui purezza, nobiltà e vibrante tensione dell'animo, doveva, poco tempo dopo, suscitare l'ammirazione di molti»<sup>6</sup>. Nella pellicola troviamo Aschenbach intento a comporre su alcuni fogli pentagrammati, mentre in sottofondo il quarto tempo della *Terza* di Mahler<sup>7</sup> si prolungherà fino alla fine della scena, mentre il compositore cercherà invano di avvicinare Tadzio che – secondo la visione «viscontiana» – è intento ad accennare al pianoforte la Bagatella (*Per Elisa*) in *la minore* di Beethoven<sup>8</sup>. Una sorta di specchio autoriflessivo in cui la musica funge da collante, per l'unione di un ideale amore platonico. In ogni caso, però «l'accostamento di Tadzio ed Esmeralda (in una sorta di “montaggio intellettuale”) finisce col valere come demistificazione dell'“amor platonico” provato da Aschenbach agli occhi di Aschenbach stesso»<sup>9</sup>. Perché, dunque, questa trasformazione del

3. Per una disamina più accurata di questi flashback vedi *Ivi*, pp. 84-87.

4. Sulla figura e le opere di Gustav Mahler vedi Q. Principe, *Mahler. La musica tra eros e thanatos*, Bompiani, Milano 2011.

5. “Esmeralda” è anche il nome della nave a bordo della quale Aschenbach giunge a Venezia.

6. T. Mann, *op. cit.*, p. 124.

7. Il contralto solista intonerà alcuni versi di *Also sprach Zarathustra* di Nietzsche: «Uomo, sii attento! | Che dice la mezzanotte profonda? | Io dormivo, dormivo, | Da un sonno profondo mi sono risvegliata: | Profondo è il mondo, | E più profondo che nei pensieri del giorno. | Profondo è il suo dolore, | Piacere – più profondo ancora di sofferenza: | Dice il dolore: perisci! | Ma ogni piacere vuole eternità, | vuole profonda eternità!».

8. «[...] Volevo girare la scena con Tadzio al piano ed ho chiesto al bimbo di eseguirmi quello che sapeva suonare. Così lui ha eseguito *Per Elisa* che io ho ripreso nella sequenza immediatamente successiva del bordello», in *Un incontro al magnetofono con Luchino Visconti*, in L. Micciché (a cura di), *Morte a Venezia*, cit., p. 117.

9. S. Naglia, *Mann, Mahler, Visconti: Morte a Venezia*, Edizioni Tracce, Pescara 1995, p. 34.

protagonista da scrittore a compositore? È lo stesso regista che ci fornisce la risposta a questo enigma.

Il punto di partenza fondamentale è che al cinema è più rappresentabile un musicista che un letterato, poiché, mentre di un musicista puoi sempre far sentire la musica, per un letterato sei costretto a ricorrere ad espedienti fastidiosi e poco espressivi come la voce off. Se questo è il fondamento primo della scelta che ha trasformato Aschenbach da letterato a musicista, va però anche detto che ha avuto un suo peso determinante la suggestione derivante da alcune notizie e spiegazioni sulla novella che chiariscono come la concreta figura storica di un musicista, Gustav Mahler, abbia influito nell'ispirazione della novella di Mann. A parte Erika, che lo dice chiaramente nella sua prefazione all'epistolario del padre, lo stesso Mann ebbe ad affermarlo in una sua lettera del '21 al pittore Wolfgang Born che, senza alcun contatto previo su tale argomento con lo scrittore, aveva eseguito una serie di illustrazioni della novella, dando ad Aschenbach le fattezze di Mahler. [...] Ed è sempre Mann ad affermare che, proprio mentre a Brioni stavaaggiungendosi alla stesura di *Morte a Venezia*, lo raggiungevano i bollettini medici sull'agonia del musicista e successivamente la notizia della sua morte che lo impressionò profondamente. E non si può neppure considerare casuale il fatto che il nome di Aschenbach sia Gustav, come appunto quello di Mahler<sup>10</sup>.

Non è un segreto. È ben chiara e nitida l'impressione che la morte di Gustav Mahler, avvenuta a Vienna il 18 maggio del 1911, provocò nello scrittore. Mann aveva conosciuto personalmente Mahler e la sua personalità lo aveva profondamente impressionato, a tal punto da averlo idealizzato nella figura di Aschenbach per la sua opera. In *Morte a Venezia*, difatti, numerosi appaiono i riferimenti più o meno espliciti al compositore. Non v'è dubbio che Visconti sia stato ammaliato dalle suggestioni mahleriane già presenti in Mann; suggestioni che in *Morte a Venezia* troveranno una coerenza formale e un compimento nei tre piani espressivi: fonte letteraria, immagine filmica e colonna sonora. E Visconti – se è per questo – non disdegna di eccedere nei riferimenti. Si veda, a titolo esemplificativo, il piano-sequenza ove il regista fa eseguire ad Alfried l'Adagietto mahleriano in presenza di Aschenbach; oppure la scena ove Alfried, dopo aver accennato al pianoforte una frase della *Quarta* di Mahler, afferma: «La senti no?... La riconosci, vero? [...] È la tua musica». Fin qui le citazioni sonore, non mancano poi, anche, i flashback

10. *Un incontro al magnetofono con Luchino Visconti*, in L. Micciché (a cura di), *Morte a Venezia*, cit., pp. 114-115.



d'ispirazione biografica mahleriana: uno su tutti potrebbe essere il malessere di Aschenbach da accomunare alle condizioni di salute di Mahler, che portarono alla morte il compositore nel 1911. Ma, a tal proposito, possiamo, senz'altro citare, anche, il grave lutto familiare che colpì il maestro, con la perdita della prima figlia. Di sicuro – come poc'anzi affermato – la presenza mahleriana più incisiva è riscontrabile a livello sonoro.

Nel film la musica di Mahler è il terzo personaggio chiave [...]. La prova che le musiche di Mahler non sono state considerate da Visconti quali “musiche di commento” è che io le ho dirette senza aver visto mai il film. Visconti ha voluto che io curassi la mia esecuzione senza inibizioni di sorta e poi ha adattato il visivo al “personaggio” sonoro<sup>11</sup>.

Sono almeno tre i brani mahleriani che compaiono nella colonna sonora del film: il quarto movimento della *Quarta sinfonia* in sol maggiore (accennato da Alfried al pianoforte); il quarto movimento della *Terza sinfonia* in re minore (la scena in cui Aschenbach compone sulla spiaggia) e infine l'Adagietto dal quarto movimento della *Quinta sinfonia* in do diesis minore: vero è proprio leitmotiv sonoro<sup>12</sup>. C'è da chiedersi perché la scelta sia caduta proprio su questi brani e non altri. Sull'Adagietto è lo stesso regista a rivelarcelo.

In partenza avevo molte idee ed ipotesi ed ho riesaminato molti “pezzi” mahleriani. Anzi avevo già preparato altri brani e li avevo predisposti per un montaggio di prova sul visivo, per verificare come funzionassero. Ebbene il giorno in cui ho provato l'Adagietto della *Quinta* è stato subito evidente che combaciava a perfezione, come se fosse stato predisposto ad hoc, coincidendo con immagini, movimenti, tagli, ritmi interni. Anche il primo tempo della *Decima* [...] avrebbe funzionato in certi punti; ma l'Adagietto della *Quinta* è quello che ha funzionato meglio. Discorso non dissimile vale per i *Kindertotenlieder* che avevo in mente fin dalle prime riprese. Non si adattavano al visivo. D'altronde la scelta del quarto tempo della *Terza* è stata anche determinata dai bellissimi versi di Nietzsche che

11. *Qualche domanda a Franco Mannino, Ivi*, p. 141.

12. «L'Adagietto dalla *Quinta sinfonia* di Gustav Mahler, eseguito dall'Orchestra dell'Accademia di santa Cecilia di Roma, diretta da Franco Mannino, diventa motivo conduttore della narrazione filmica, invisibile, ma presente personaggio chiave, illuminante i significati dell'intera opera cinematografica elemento dilatante il mondo interiore del protagonista, simbolo di un'epoca, una società, anima dei luoghi e degli eventi e segreta voce del regista-autore», in C.G. Chiarelli, *Musica e memoria nell'arte di Luchino Visconti*, Rosellina Archinto, Milano 1997, pp. 131-132.

vi sono cantati [...]. Si tratta di versi significativi e che rientrano perfettamente nello spirito di quel gruppo di sequenze e del film<sup>13</sup>.

Una scelta, dunque, non pre-concettuale o spontanea, ma dettata, semmai, dalle funzionalità filmiche. A tal proposito, è molto interessante leggere il racconto che ne dà Franco Mannino (primo direttore d'orchestra delle musiche di *Morte a Venezia*).

L'accostamento Mann-Mahler fu un'idea tutta di Visconti, e si deve esclusivamente a lui se Mahler, d'improvviso, fu conosciuto dal pubblico di tutto il mondo. Contrariamente al solito, mi vietò di vedere un solo fotogramma del film prima di incidere le musiche. Mi disse: «Non voglio che tu sia fuorviato dal visivo. Devi fare la tua esecuzione di Mahler per il disco. Poi saranno ca... miei montargli il visivo». Da una scelta del genere ci si può rendere conto dell'enorme rispetto che Visconti aveva per l'opera altrui. Egli scelse di commentare il film con le musiche di Mahler per due ragioni: la prima, perché nessun'altra musica poteva essere più appropriata. La seconda, perché lo stesso Thomas Mann, durante la stesura della sua storia, scrisse una lettera a un suo amico di Zurigo, che era un grande critico letterario. La lettera diceva, pressappoco: «Sto lavorando intensamente, da sei mesi, a una novella. Mi affatica molto. Tratta di pederastia... Vedo già il suo viso corruciato, si tranquillizzi. È la storia più pulita di questo mondo. Il protagonista, al quale ho dato il nome di Aschenbach, l'ho descritto fisicamente prendendo a modello Gustav Mahler». [...] Profeta di quanto sarebbe accaduto più di trent'anni dopo fu il grande compositore Umberto Giordano, autore di *Andrea Chenier* e di tante altre celebrate opere. Era il 1940, avevo sedici anni, e Giordano mi disse: «Franco, mi raccomando, studia la musica di Mahler». Io sentivo quel nome per la prima volta, talmente era sconosciuto in Italia. «È noto per essere stato un grande direttore d'orchestra; in realtà, è uno dei più grandi compositori di questo secolo. Ricorda questo nome e, quando dirigerai, propaga la sua musica». Rimango profondamente grato a Umberto Giordano, che mi iniziò alla musica di Mahler, e a Luchino Visconti che mi scelse per partecipare a quella che fu quindi anche un'importante operazione culturale di propaganda della musica di uno dei più grandi geni del ventesimo secolo<sup>14</sup>.

13. *Un incontro al magnetofono con Luchino Visconti*, in L. Miccichè (a cura di), *Morte a Venezia*, cit., pp. 115-116.

14. F. Mannino, *Visconti e la musica*, Akademos & LIM, Lucca 1994, pp. 44-46.

Forme e strutture architettoniche delle grandi costruzioni sinfoniche mahleriane appartengono alla tradizione musicale tardo-romantica d'Oltralpe, ma all'interno di esse è possibile rintracciare i prodromi di un discorso musicale che ebbe il momento di massima fortuna con le idee wagneriane, che poggiavano sulla grande eredità beethoveniana e sulla necessità di un contenuto poetico-musicale. «Con la sinfonia Mahler intendeva “costruire un intero mondo”, dare concreta voce alla complessità e molteplicità di una esperienza del reale aperta e frantumata, con un'ansia demiurgica carica di prepotente energia»<sup>15</sup>.

La *Terza sinfonia* di Mahler ebbe una genesi piuttosto veloce, rispetto al precedente lavoro sinfonico (*Seconda sinfonia*) che impiegò il compositore per alcuni anni. Essa fu portata a termine in soli due anni (1895-96), in un momento di vera e propria «grazia» artistica, seppur la prima esecuzione completa dell'opera avvenne soltanto il 9 giugno del 1902 a Krefeld e fu lo stesso compositore a dirigere l'orchestra. Si tratta di un vero e proprio affresco sonoro, con alla base un programma predeterminato: «le didascalie, in questa come nelle successive versioni, lungi dall'indicare una realtà visiva «ingenua», indicano il referente musicale di quella realtà [...] la *Terza* doveva rivelare l'ampiezza della scenografia e [...] condurre l'ascoltatore in un immenso spazio terrestre»<sup>16</sup>. In effetti, il compositore rifiutò sempre l'idea di una «musica a programma», o con contenuti «extramusicali», e i titoli didascalici servono all'artista per definire meglio la sua idea di una costruzione omnicomprendente, in generale una *Naturlaut*. Una natura che tenga conto non soltanto dell'ambiente, ma soprattutto di Dioniso e di Pan; una visione cosmica in cui la sinfonia rappresenti il mondo intero. Nel giugno del 1895, Mahler aveva pensato a un titolo, *Das glückliche Leben* (*La vita felice*), e a un sottotitolo, *Ein Sommernachtstraum* (*Sogno di una notte di mezza estate*), con questo avvertimento: *Anmerkung für Rezensenten und Shakespearekenner* (*non da Shakespeare. Nota per i critici e gli specialisti in Shakespeare*). I titoli iniziali dati da Mahler ai sei movimenti della sinfonia furono più volte rivisti, finché non vennero eliminati prima della pubblicazione avvenuta nel 1898:

1. *Pan erwacht. Der Sommer marschirt ein* (*Pan si risveglia, arriva l'estate*)
2. *Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen* (*Quello che i fiori del prato mi raccontano*)
3. *Was mir die Tiere im Walde erzählen* (*Quello che gli animali della foresta mi raccontano*)

15. P. Petazzi, *Le sinfonie di Mahler*, Marsilio, Venezia 1998.

16. Q. Principe, *op. cit.*, p. 539.

4. *Was mir der Mensch erzählt* (Quello che l'uomo mi racconta)
5. *Was mir die Engel erzählen* (Quello che gli angeli mi raccontano)
6. *Was mir die Liebe erzählt* (Quello che l'amore mi racconta)

Nella sua forma definitiva la sinfonia è divisa nei seguenti sei movimenti:

1. *Kräftig entschieden* (Forte e risoluto)
2. Tempo di Menuetto: sehr mässig.
3. Comodo (Scherzando). Ohne Hast.
4. *Sehr langsam – Misterioso* (Molto lento – misterioso)
5. *Lustig im Tempo und keck im Ausdruck* (In tempo vivace e sfrontato nell'espressione)
6. *Langsam – Ruhevoll – Empfundene* (Lentamente, tranquillo, profondamente sentito)

Un organico con un gigantesco e imponente schieramento di fiati – una sorta di grande «banda», per dirla all'Adorno<sup>17</sup> – caratterizza la struttura di questa sinfonia (4 flauti con 2 ottavini, 4 oboi con corno inglese, 5 clarinetti, 4 fagotti, 8 corni, 4 trombe, 4 tromboni, basso tuba, 2 arpe, percussioni e archi). Il primo e lunghissimo movimento iniziale è introdotto da un tema eseguito da ben otto corni all'unisono, che verrà sviluppato per tutto il primo tempo con una struttura assimilabile alla forma sonata: introduzione-esposizione-sviluppo-ripresa<sup>18</sup>. Il vero problema di questo primo tempo va riscontrato nella separazione tra l'introduzione e l'esposizione, con la non semplice e chiara distinzione tra i due frammenti: «Nel primo tempo della *Terza* prendono forma ed ampiezza definitiva le grandi “distese” orchestrali mahleriane»<sup>19</sup>. Il secondo movimento è un minuetto con il sottotitolo *Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen* (Quello che i fiori del prato mi raccontano) e potrebbe per certi aspetti ricordare un momento di grazia o una gentilezza lontana, che guarda a una danza arcaica. È proprio in questo movimento che l'orchestra si piega a sonorità più intime e cameristiche con uno schema molto semplice, alternando una sezione iniziale moderata (A) con una seconda parte più vivace (B), secondo uno schema di questo tipo ABABA. Fu, tra l'altro, il primo movimento della sinfonia a essere composto ed eseguito da solo il 9 novembre 1896 a Berlino sotto la direzione di Arthur Nikisch. Caratteri più inquietanti presenta lo Scherzo del terzo tempo che ingloba il materiale del Lied *Ablösung im Sommer* (Cambio della guardia in estate) composto da Mahler tra il 1888 e il 1890 su testo tratto da *Des Knaben*

17. T.W. Adorno, *op. cit.*, p. 209.

18. Per un'analisi dettagliata si rinvia a P. Petazzi, *op. cit.*, pp. 50-78.

19. Q. Principe, *op. cit.*, p. 630.

*Wunderhorn*. Si tratta della storia del cuculo che muore di mezza estate ed è sostituito dall'usignolo: «Il cuculo è morto! | Chi per tutta l'estate | ci farà passare il tempo? | Lo farà il signor usignolo | che poso sul verde ramo...». Il Lied è rielaborato sinfonicamente nella prima sezione (A) dello Scherzo, per sfociare poi in una seconda sezione (B), con materiale tematico completamente nuovo, per poi ritornare alla sezione (A) completamente rinnovato e amplificato che porterà al Trio dello Scherzo, ove troverà spazio la cornetta del postiglione (una sorta di flicorno).

Con la melodia del *Posthorn* Mahler sembra appropriarsi dei caratteri idiomatici del canto popolare per dar voce a una situazione musicale che nel fluire del pezzo rappresenta una voce radicalmente “altra” e lontana. La forza evocativa della melodia della cornetta da postiglione, ancora una volta, è quella di un *Naturlaut* nel senso più ampio del termine, si carica di associazioni struggenti senza prestarsi a una interpretazione programmatica<sup>20</sup>.

Possiamo, dunque, riassumere questo movimento secondo lo schema ABA-CABCA. Un nuovo contrasto segna il quarto tempo della sinfonia, ove il contralto solista intona i versi che chiudono il penultimo capitolo di *Così parlò Zarathustra* con il Lied *O Mensch!* Sono ben chiari e nitidi gli accostamenti a Wagner e Schopenhauer per mezzo di Nietzsche<sup>21</sup>. *Was mir der Mensch erzählt* (*Quello che l'uomo mi racconta*) è una pagina sacrale con forti accenti lirici: due strofe inframmezzate da un interludio orchestrale nel cui mezzo troviamo la voce che esprime e sottolinea forti momenti di dolcezza. «Nel quarto tempo è stata individuata, un po' fantasiosamente, una citazione dalla *Paloma* di Sebastián de Yradier, cara all'internazionale anarchica (btt. 57-58). Più plausibile mi sembra intravedere, nelle btt. 110-112, i *Kindertotenlieder*»<sup>22</sup>.

Le quattro citazioni orchestrali e quella pianistica della *Quinta* sono interrotte nella loro continuità dall'entrata, all'inquadratura 220, del mormorio di violoncelli e contrabbassi che nel quarto tempo della *Terza sinfonia* precede la

20. P. Petazzi, *op. cit.*, pp. 63-67: 66.

21. Del resto in *Morte a Venezia*, Visconti dimostra di avere le idee molto chiare nella scelta del quarto tempo di questa sinfonia: «D'altronde la scelta del quarto tempo della *Terza* è stata anche determinata dai bellissimi versi di Nietzsche che vi sono cantati: “O uomo! O uomo! | Attenzione! Attenzione! Che dice la profonda notte? Io dormivo! Dormivo! Fui svegliato da un profondo sogno”. Si tratta di versi significativi e che rientrano perfettamente nello spirito di quel gruppo di sequenze e del film. Ed è soltanto un peccato che li capiranno unicamente in Germania», in *Un incontro al magnetofono con Luchino Visconti*, in L. Miccichè (a cura di), *Morte a Venezia*, cit., p. 116.

22. Q. Principe, *op. cit.*, p. 633.

prima battuta del contralto sui versi del *Così parlò Zarathustra*: «O Mensch! O Mensch...». La citazione, che dura lungo una quindicina di inquadrature, copre l'ultima parte della sequenza di Tadzio sulla spiaggia e l'intera sequenza successiva del gioco provocatorio fatto dal fanciullo ad Aschenbach tra le colonnine lignee della pedana d'ingresso ai bagni (fino all'inquadratura 234). Subito dopo la 234 inizia, con la musica di *Per Elisa*, la sequenzina introduttiva all'episodio del bordello. In un primo tempo Visconti aveva pensato di usare, come secondo motivo mahleriano, uno dei *Kindertotenlieder* (il quinto probabilmente, «In diesem Wetter...»), in più specifico riferimento alla sequenza del funeralino: con citazione pertinente, dunque, dato che l'episodio è ispirato alla morte precoce della piccola Maria Mahler (1907) ed i *Kindertotenlieder*, per quanto composti tra il 1901 ed il 1904, anticipano con il loro oscuro senso di morte il lutto del musicista. Anche qui il regista spiega la sostituzione del Lied con il «cantato» della *Terza* in termini di euritmia con le immagini. Tuttavia il passaggio da un canto di morte alla citazione di una composizione che nell'iniziale schema mahleriano si chiamava gioiosamente *Ein Sommermorgentraum* (Un sogno di una mattina estiva) e voleva essere la *Sinfonia del grande Pan*, suggerisce qualche motivazione ulteriore. Ad esempio quella che le due sequenze contigue tra le inquadrature da 220 a 234 esprimono sentimenti notevolmente contrastanti – gioia (220-223), turbamento (224), malinconia (225-227), «turbamento e degradazione» (228-234) – e che il quarto tempo della *Terza* – la quale non manca di movimenti relativamente festosi (il primo), perfino giocosi (il secondo), comunque sereni (il terzo) – è in realtà il più accorato dove, e nella partitura e nel succedersi nei versi, l'alternarsi di gioia e di dolore evoca un clima di estenuazione romantica, denso di nostalgica pena<sup>23</sup>.

Di carattere opposto sembra essere il quinto movimento della Sinfonia, un breve tempo in cui siamo completamente trasportati nella sfera dell'«ingenuità» infantile ove trova spazio il Lied *Was mir die Engel erzählen* (*Quello che gli angeli mi raccontano*), proveniente sempre da *Des Knaben Wunderhor* e intonato da un coro femminile, con un nuovo breve intervento del contralto e con l'accompagnamento di un coro di bambini che imita onomatopeicamente il suono delle campane, rappresentando gli angeli.

Nel testo si parla della felicità degli angeli per la redenzione di Pietro dai peccati, e della beatitudine della gioia celeste senza fine; ma nel Lied infantile Mahler affronta questi temi in una chiave che non potrebbe essere più lontana dalla

23. L. Miccichè, *Visconti e le sue ragioni*, in Id. (a cura di), *Morte a Venezia*, cit., pp. 81-82.

tensione visionaria del Finale della Seconda e del suo riproporre lo schema di morte e trasfigurazione. Assumendo il tono della fiaba infantile e di vocaboli popolari, questo Lied sembra eludere l'espressione diretta, evocando una dimensione "pre-soggettiva"<sup>24</sup>.

Nelle battute introduttive del movimento troviamo, insieme alle campane, il «Bimm-Bamm» delle voci bianche a cui si affiancherà, a partire dalla terza strofa, il coro femminile e l'orchestra. Ma sarà il contralto solista a sottolineare questo momento drammatico alternandosi con il coro femminile. Il sesto e ultimo tempo rappresenta la summa del pensiero mahleriano e il giusto coronamento di questa Sinfonia in cui emergono diversi linguaggi. Si tratta del primo grande Adagio con cui si conclude una sinfonia mahleriana: *Was mir die Liebe erzählt* (*Quello che l'amore mi racconta*). È il commento sonoro che Visconti utilizzerà per rappresentare in maniera profonda e chiara l'amore di Aschenbach, intento sulla spiaggia del Lido a comporre. «Potrei chiamare questo pezzo anche *Ciò che mi racconta Dio*. E proprio nel senso che Dio può essere compreso solo come l'amore. Così la mia opera forma un poema musicale che abbraccia in un crescendo progressivo tutti i gradi dell'evoluzione. Si inizia con la natura inanimata e si sale fino all'amore di Dio!»<sup>25</sup>. Questo è ciò che scrisse Mahler da Steinbach alla sua amata Anna, il 1° luglio del 1896, spiegando il significato di questo titolo. Non v'è dubbio che l'Adagio rappresenti per Mahler la quiete dell'essere, il momento della liberazione e della conciliazione, o per meglio dire dell'assoluzione cui aspira lo stesso Aschenbach. Per alcuni, la melodia iniziale degli archi che sfocia nel tema principale è riconducibile al *Lento assai, cantante e tranquillo* del quartetto beethoveniano dell'op. 135. Nel corso dello svolgimento di questo tempo appaiono evidenti momenti di oscura tensione opposte a reminiscenze del primo movimento. L'idea principale di questo *Finale* è una melodia in re maggiore articolata in tre sezioni: ABA in cui il tema iniziale viene sviluppato nel corso del movimento attraverso svariati episodi, fino ad apparire alla fine esposto a piena voce da tutta l'orchestra. Questo è ciò che scrisse Schönberg a Mahler il 12 dicembre del 1904 dopo l'ascolto viennese.

Ho visto la sua anima, nuda, completamente nuda. Era stesa davanti a me come un paese selvaggio, misterioso, con le sue voragini e i suoi abissi raccapriccianti, e pure con i suoi prati ridenti, leggiadri, soleggiati idillici luoghi di riposo. Ho

24. P. Petazzi, *op. cit.*, p. 72.

25. G. Mahler, *Briefe*, Wien, 1982, pp. 166-167.

avuto la sensazione di assistere a un fenomeno della natura, con il suo orrore e i suoi flagelli e con il suo arcobaleno che trasfigura e pacifica. Che cosa importa se il Suo «Programma», quando mi è stato riferito in seguito, pareva accordarsi male con le mie sensazioni? Che cosa conta se sono un buono e un cattivo esegeta delle sensazioni che un'esperienza scatena in me? Devo capire esattamente quanto ho vissuto, sentito? E credo di aver sentito la Sua sinfonia. Ho sentito la lotta per le illusioni; ho sentito il dolore della delusione, ho visto combattere fra loro forze buone e malvagie, ho visto un uomo in tomentosa agitazione cercare faticosamente l'armonia interiore; ho sentito un uomo, un dramma, verità, verità senza reticenze<sup>26</sup>.

La *Quarta sinfonia* in sol maggiore fu composta da Mahler fra il 1899 e il 1901 e il compositore stesso diresse la prima esecuzione a Monaco il 25 novembre del 1901<sup>27</sup>. Al contrario di quanto possa sembrare, la genesi della *Quarta* ebbe una genesi alquanto complessa. Il punto di partenza per questa sinfonia è il suo Finale, il lied *Das himmlische Leben* composto tra il febbraio e il marzo del 1892 insieme a un gruppo di altri Lieder su testo tratto da *Des Knaben Wunderhorn*. In un primo tempo, lo stesso compositore aveva pensato di dare il titolo di *Humoresken* a questa sinfonia, che si articolava in sei tempi:

1. *Die Welt als ewige Jetztzeit* (*Il mondo come eterno presente*) sol maggiore
2. *Das irdische Leben* (*La vita terrena*) mi bemolle maggiore
3. *Caritas* in si maggiore (Adagio)
4. *Morgenglocken* (*Campane mattutine*) fa maggiore
5. *Die Welt ohne Schwere* (*Il mondo senza gravità*) re maggiore (Scherzo)
6. *Das himmlische Leben* (*La vita celeste*) sol maggiore

Di questi, sopravvivono i numeri 1, 3, 5 e 6. Il numero 5 divenne il secondo tempo e il numero 3 il terzo. «Il titolo Caritas, soppresso, riapparve nel 1906 insieme col progetto originario dell'*Ottava*. *Morgenglocken* entrò nella *Terza*, mentre *Das irdische Leben* rimase un Lied autonomo»<sup>28</sup> Il risultato finale fu il seguente:

1. Bedächtig, nicht eilen
2. In germächlicher Bewegung, ohne Hast
3. Ruhevoll, poco adagio
4. Sehr behaglich

26. A. Mahler Werfel, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Allert de Lange, Amsterdam 1959; trad. it. L. Dallapiccola, *Gustav Mahler. Ricordi e lettere*, L. Rognoni (a cura di), il Saggiatore, Milano 1960, p. 272.

27. Per una disamina dettagliata si rinvia a P. Petazzi, *op. cit.*, pp. 79-100.

28. Q. Principe, *op. cit.*, pp. 662-666: 662-663.



È alquanto interessante la descrizione che ne fece il celebre direttore d'orchestra Bruno Walter.

Mahler, che aveva composto anni prima il Lied *Das himmlische Leben*, si sentì ispirato dalla buffa, infantile rappresentazione di questa vita celeste, si immedesimò in una sfera così serena, lontana e singolare, ed elaborò sinfonicamente il materiale tematico suscitato da questo particolarissimo mondo di sentimenti. Era certamente un mondo proprio suo, in cui egli viveva, e di cui nessun altro aveva ancora respirato l'aria: perciò anche il prodotto musicale di quel mondo portò molto di nuovo e di sorprendente. Qui come sempre Mahler fu ben lontano dal voler ritrarre precisi avvenimenti e pensieri: i temi nati da questa dimensione furono sviluppati sinfonicamente secondo la loro particolarità e condussero naturalmente a combinazioni particolari. Nessun programma serve a comprendere quest'opera o un'altra delle sinfonie di Mahler; è musica assoluta e priva di riferimenti letterari dal principio alla fine, è una sinfonia in quattro tempi, organicamente costruita in ogni tempo e assolutamente accessibile a chi ha la sensibilità per un sottile umorismo<sup>29</sup>.

Con questa Sinfonia, Mahler ritorna all'articolazione nei canonici quattro movimenti e rinuncia, anche, ai grandi organici; difatti, non troviamo tromboni e tuba, i corni sono quattro e i legni sono tre con l'eccezione dei flauti che sono quattro. Anche la scrittura sembra più rarefatta, trasparente e legata a scelte formali apparentemente classicheggianti. Infatti, il carattere classicheggiante che presenta il primo tema del primo movimento viene subito smentito dall'articolazione stessa dell'intero gruppo tematico, dove in poche battute troviamo motivi e soluzioni timbriche divergenti. Dopo il primo tempo, una marcia dal carattere spigliato funge da transizione al secondo tema. All'inizio dello sviluppo riappaiono, con alcune varianti, le battute introduttive e il materiale tematico dell'esposizione viene rielaborato, con la mutazione dei motivi disposti in maniera completamente diversa della prima parte. Questa personalissima tecnica delle «varianti» è tipicamente mahleriana e denota in quest'ambito l'ambiguità e l'inquietudine di tutta la sinfonia. Questi caratteri non sono smentiti dal secondo tempo *In germächlicher Bewegung, ohne Hast* (*In moto tranquillo senza fretta*) con l'accordatura un tono sopra del primo violino. Con questo timbro, che in qualche modo doveva evocare la morte, Mahler evocava un vecchio strumento popolare,

29. L. Schieder, *Gustav Mahler als Symphoniker*, in «Die Musik», anno 1, n. 2, 1902, pp. 696-699.

la *Fiedel* dei suonatori ambulanti. «Ma in questa danza macabra la Morte è più un'ombra volteggiante sul gelo, con movimenti aggraziati. Il macabro si attenua nella malinconia senza speranza, e i terrori repentini della *Seconda* sono divenuti acro sentimento dell'abbandono e della perdita»<sup>30</sup>. Le immagini spettrali che si trovano nel Trio, con i ricordi di una struggente contemplazione retrospettiva, si alternano allo Scherzo che attraverso varianti e giochi timbrici conduce l'intero movimento a una graduale rarefazione finale. Il terzo tempo, *Ruhevoll* (*Calmo*) assume un significato positivo di speranza e di fiducia: una sorta di redenzione e di vita ultraterrena. La prima sezione in sol maggiore denota quella serenità disincantata cui si riferiva Walter nella sua lettera, mentre la seconda sezione in mi minore spezza dolorosamente questo momento di amena tranquillità che sembra anticipare il clima dei *Kindertotenlieder*. La terza sezione non è altro che la variazione della prima per poi ritornare al carattere lamentoso del secondo tema della quarta sezione articolata in tre parti come la seconda. Una serenità crescente fa da sfondo alla quinta sezione con la successione Andante-Allegretto-Allegro-Allegro molto, ove i primi tre tempi corrispondono a tre variazioni del tema, per poi esplodere in una gioia infantile nell'ultimo tempo in un clima etereo e sospeso.

*Das himmlische Leben* avrebbe potuto concludere la *Terza*, anche in quel caso collocandosi accanto ad un grande Adagio: divenne invece il *Finale* e in un certo senso la ragion d'essere di una sinfonia costruita proprio in funzione di quel Lied, che per la prima volta in Mahler rovescia compiutamente la tradizione del *Finale* come momento in cui i conflitti vengono superati e risolti, differenziandosi nettamente dal percorso *per aspera ad astra* della *Prima* e della *Seconda*, e dalla pur singolarissima intenzione utopica, da una visione conciliata, dall'approdo ad una ultima sezione con carattere di apoteosi<sup>31</sup>.

L'articolazione formale del Lied *Das himmlische Leben* (*La vita celeste*) si fonda su quello del testo. L'originale è un canto popolare bavarese nel *Wunderhorn* e comprende cinque strofe. Mahler interviene sull'originale con piccole modifiche in modo da suddividere il testo in quattro sezioni musicali. I caratteri di quest'ultimo movimento della sinfonia, accennati da Alfried al pianoforte in *Morte a Venezia*, prefigurano i *Kindertotenlieder*, con l'an-

30. Q. Principe, *op. cit.*, p. 664.

31. P. Petazzi, *op. cit.*, p. 95.

gosciosa esperienza della morte dei bambini, e mette fine alla “tetralogia” del *Wunderhorn*<sup>32</sup>.

Lo sguardo si volge indietro anche perché il sole è al tramonto e illumina non più la via che deve percorrere, ma quella già percorsa. La sua luce radente proietta gli oggetti terreni su uno schermo di nubi, lisce e uguali perché lontanissime. Al di là è, forse, il Paradiso della *Quarta sinfonia*, ma è un cielo illusorio, soltanto sognato. [...] Resta da dire che quel sole non è destinato a risorgere, e sembra immobile sulla linea dell’orizzonte, senza inabissarsi. È un sole di mezzanotte, nel glaciale clima sonoro della *Quarta*. La sua lunga persistenza è la pervicace ostinazione della vita che si propone finalità ed è già aggredita dalla morte; ad essa si accompagna la certezza che il sole artico alla fine s’inabisserà e non sorgerà il giorno dopo<sup>33</sup>.

La *Quinta sinfonia* di Mahler è un’opera, alquanto, complessa<sup>34</sup>. Fu composta fra il 1901 e il 1902 ed è divisa in cinque movimenti, quattro dei quali sono disposti a coppie intorno allo Scherzo centrale, secondo questa successione: *Marcia funebre in do diesis minore*, *Allegro in la minore* (prima parte); *Scherzo in re maggiore*, *Adagietto in fa maggiore*, *Rondò-Finale in re maggiore* (gli ultimi due formano la terza parte, collegati l’uno all’altro senza soluzione di continuità).

– Parte I

- I *Trauermarsch: In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt* (*Marcia funebre. A passo misurato, severamente, come un corteo funebre*)
- II *Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz* (*Tempestosamente mosso, con la massima veemenza*)

– Parte II

- III *Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell.* (*Scherzo. Vigoroso, non troppo veloce*)

– Parte III

- IV *Adagietto. Sehr langsam* (*Adagietto. Molto lento*)
- V *Rondò-Finale. Allegro* (*Rondo-Finale. Allegro, Allegro giocoso, Briosò*)

I primi tre tempi furono composti nell’estate del 1901, insieme ai primi quattro dei cinque *Rückert-Lieder* e ai primi tre dei *Kindertotenlieder*. Il celebre *Adagietto* e il *Rondò-Finale* furono invece completati l’estate seguen-

32. Cfr. U. Duse, *Gustav Mahler*, Einaudi, Torino 1981, pp. 208-214.

33. Q. Principe, *op. cit.*, pp. 665-66.

34. Per un’analisi completa vedi P. Petazzi, *op. cit.*, pp. 101-127.

te, all'indomani delle nozze di Mahler con Alma. Nell'inverno pose mano all'orchestrazione che venne completata nell'autunno del 1903. La prima esecuzione, diretta dall'autore, ebbe luogo al Gürzenich di Colonia il 18 ottobre 1904. Successivamente Mahler intervenne più volte con revisioni e correzioni, soprattutto nell'orchestrazione. approdando alla versione definitiva solo nel 1909. Un lungo lavoro di perfezionamento reso necessario dal desiderio di trovare nuove soluzioni strumentali e di ampliare le possibilità timbriche dell'orchestra, insieme all'idea di strutturare la forma secondo uno schema coerente. La pagina sinfonica è piena di citazioni mahleriane prelevate da preesistenti composizioni. Questo *modus operandi* è un esempio tipico della "ironia" mahleriana in cui confluiscono il grottesco e il tragico, che serviranno al compositore per lacerare il tessuto musicale romantico ogni qual volta esso cerchi di prendere forma e struttura. Il primo movimento della *Sinfonia* si sviluppa principalmente su due idee fondamentali: *in primis* i segnali militari affidati inizialmente alla tromba e una seconda idea che sprigiona un canto di dolore interrotta da una breve parentesi in maggiore ove troveranno spazio due Trii. Secondo Adorno, il primo Trio «non risponde più all'afflizione oggettiva della fanfara e della marcia con un lamento liricamente soggettivo, ma gesticola e leva un urlo di terrore come se fosse di fronte a qualcosa di peggiore della morte»<sup>35</sup>. Per Mahler, la Marcia Funebre non è altro che un'introduzione che conduce al vero primo tempo rappresentato dall'Allegro successivo che si sviluppa attraverso un'ipotetica forma sonata senza una reale ripresa. Cosa dire, poi, del gigantesco *Scherzo* del terzo movimento, che da solo costituisce l'intera seconda parte della Sinfonia.

Lo *Scherzo* è un tempo maledetto! La sua storia sarà un lungo seguito di dolori! Per cinquant'anni i direttori lo prenderanno a un movimento troppo veloce e ne faranno una cosa senza senso, e il pubblico – oh Dio – che faccia può fare posto di fronte a questo caos che continua eternamente a partorire un mondo che dura un istante per tornare subito a dissolversi, posto di fronte a queste sonorità da ere primordiali, di fronte a questo mare che sibila, che mugghia, che ruggisce, di fronte alle stelle che danzano, di fronte a queste onde che si placano mandando lampi iridescenti? Che cosa può fare un gregge di pecore di fronte a queste "sfere celesti che cantano a gara", se non belare?<sup>36</sup>.

35. T.W. Adorno, *Mahler*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1960; trad. it. M. Bortolotto, G. Manzoni, *Wagner. Mahler. Due studi*, Einaudi, Torino 1966, p. 155.

36. *Lettera del 16 ottobre 1904 di Gustav Mahler ad Alma Mahler*, in A. Mahler Werfel, *op. cit.*, p. 256.

Non possiamo certo dar torto a Mahler. *Lo Scherzo* rappresenta un momento di svolta e di mezzo: a metà strada tra la tenebrosa *Marcia funebre* e i conflitti interiori del II movimento, parte della sinfonia rappresenta il momento centrale, il punto in cui avviene la svolta emotiva: dopo la disperazione del secondo movimento il clima si rasserena appena velato da passeggeri accenni di malinconia. La centralità dello *Scherzo* è connotata anche dalle sue dimensioni, decisamente fuori dal comune, e dalla raffinatissima elaborazione compositiva. Nella prima parte un *Ländler* e un valzer cercano di combinarsi insieme ritmicamente; nel ritmo della danza viene assorbito anche un episodio in stile fugato che conduce al primo Trio. Al suono evocativo dei corni è affidato il secondo Trio. Tutti questi elementi si ritrovano mescolati nella coda. Il superamento della “crisi” è semmai affidato all’Adagietto e al *Rondò-Finale*. Di per sé, l’Adagietto si presta a molte interpretazioni. Un organico limitato ai soli archi e arpa, con una struttura ternaria in ABA, che con discrezione accompagna il lungo distendersi della melodia, strettamente connessa al terzo dei Rückert-Lieder *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (*Ormai non mi ha più il mondo, mi ha perduto*). I continui ritardi che spostano l’esatta collocazione delle note trasmettono all’insieme un senso di indeterminata sospensione e di stupita meraviglia. Un ponte ideale tra il II movimento e il Rondò-Finale. Esso rappresenta, però, anche un momento risolutivo di una «crisi» formale aperta con la Marcia funebre che troverà la sua soluzione nell’Adagietto<sup>37</sup>. Una crisi che vedeva ormai il disgregarsi delle forme classiche-romantiche a vantaggio di soluzioni «estremistiche», che porteranno di lì a poco alla rivoluzione pantonale schoenberghiana. Si badi, che non si tratta soltanto di una crisi localizzata a livello formale, ma di valore anche storico: «l’opera di Mahler va letta anche alla luce del disgregarsi dei valori sui quali si reggeva il mito asburgico, della condizione di instabilità dell’epoca che vide franare inesorabilmente l’idea sovranazionale dell’impero e l’illusorio cosmopolitismo culturale che ne era un riflesso»<sup>38</sup>. Appaiono evidenti, dunque, le affinità tra la concezione musicale mahleriana

37. «Il brano, strutturato in una sorta di Lied, è avvolto, come il film, da un’olimpica calma apparente. La prima frase è di estrema regolarità. Dopo una breve introduzione – misura 1 e 2 –, descrive infatti un percorso sereno e tradizionale – misure 2 e 10. [...] L’incedere romantico. Anche senza considerare l’eredità hollywoodiana, va notato che molti grandi compositori filmici del nostro tempo hanno raccolto gli stilemi coloristici dell’orchestra di Mahler. Ad esempio, le posizioni accordali degli archi e le terzine affidate all’arpa, e appoggiate sui contrabbassi pizzicati di questo movimento sinfonico, sono entrate stabilmente nel cinema», in L. Giachino, *Ascoltare le immagini: l’importanza della musica nel linguaggio cinematografico*, Gremese, Roma 2009, pp. 126.

38. M. Baroni, E. Fubini, P. Petazzi, P. Santi, G. Vinay, *Storia della musica*, Einaudi, Torino 1988, p. 399.

na e quella poetica di Mann – oltre *Morte a Venezia*, penso soprattutto al *Doctor Faustus* –, ove non mancano i riferimenti a Nietzsche e Freud ma soprattutto alla *Weltanschauung* della Mitteleuropa asburgica. Del resto – a pensarci bene – è ciò che fa Aschenbach in *Morte a Venezia* concludendo la sua agonia su una spiaggia veneziana, tendendo la mano verso orizzonti impossibili, alla ricerca della bellezza di un tempo storico che volge oramai all'auto dissolvimento.

La morte a Venezia non offre infatti via d'uscita. Non si può tornare indietro verso la repressione e la sua sublimazione nel mondo delle forme, né accettare l'irruzione della vitalità barbara e distruttrice del sogno dionisiaco. Aschenbach muore di questa doppia impossibilità. L'autore si accorse di essere giunto a un limite estremo, e su quest'opera, nonostante l'altissima qualità e il durevole successo, tornò sempre mal volentieri e con un certo imbarazzo nei suoi numerosi scritti autobiografici. In realtà egli era troppo attaccato alla borghesia e alla sua cultura per accettare una fine che aveva egli stesso decretato. La prima guerra mondiale prima e il fascismo poi proiettarono sulla scena mondiale questa fine dei valori borghesi anticipata nella vicenda di Aschenbach<sup>39</sup>.

Come anticipato, la crisi dei valori in Mann e Mahler è anticipata dall'eredità filosofica di Nietzsche e Freud. La presenza di Nietzsche nel film e nel romanzo è macroscopica. Infatti, è ben visibile e percepibile il contrasto «apolineo» e «dionisiaco». Visconti accentuerà visivamente questo contrasto con l'introduzione dell'episodio di Esmeralda dal *Doctor Faustus*; mentre Mahler ne darà conto sonoramente nel quarto tempo della *Terza sinfonia*, con chiare citazioni tratte da *Also sprach Zarathustra*. È proprio attraverso Nietzsche che, in un certo senso, il cerchio si chiude perfettamente: Mann/Mahler/Visconti. A questo cerchio, manca però un altro personaggio che sta alla base sia della poetica di Mann, tramite Nietzsche, sia in quella strettamente musicale di Mahler, ossia Richard Wagner<sup>40</sup>. È la decadenza il vero «motore» che spinge la macchina poetica e musicale. E quel linguaggio musicale wagneriano che Visconti fa proprio nei suoi lavori, per enunciare visivamente questa decadenza. Gli esempi sono molteplici da *Senso* al *Gattopardo* passando per la *Caduta degli dei*. Ma è *Morte a Venezia* che incarna più di qualunque altro lavoro questo processo di decadimento:

39. C. Cases, *Nota introduttiva*, cit., p. 22.

40. Per un'analisi approfondita di questi rapporti, si rinvia a P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio. Thomas Mann: la musica nell'opera letteraria*, Rizzoli, Milano 1983.

L'internamento della macchina da presa nel cuore di Aschebach fa coincidere il punto di vista dell'occhio narrante con quello del protagonista. Assente il filtro distanziatore dell'ironia, il tono prevalente è lirico ed elegiaco. Irriproducibile sullo schermo l'ironia stilistica della scrittura manniana, l'itinerario di Aschenbach dentro l'abisso è seguito da Visconti con commossa partecipazione. La macchina da presa assume e fa proprio, rivivendolo, il conflitto vissuto dal protagonista. Sincopato dagli inserti coscienziali, il naufragio di Aschenbach, attraverso gli occhi di Visconti, è una struggente contemplazione della fine<sup>41</sup>.

In un certo senso, non dobbiamo però dimenticare, anche, la componente freudiana e l'ottica psicoanalitica. Come possiamo analizzare la «demistificazione» dell'amor platonico operata da Visconti?

Corollario al tema della decadenza e della morte, il mondo dei sensi è sempre presente nelle opere di Visconti, ma mai con la vitalistica gioia dell'erotismo; bensì sempre con l'ombrosa febbre della sensualità. Il torbido delirio dei sensi è sempre visto dal regista come una sorta di disfacimento della carne che preannuncia e precede la sconfitta esistenziale, il declino storico, o la stessa morte fisica<sup>42</sup>.

Non è un caso che in *Morte a Venezia* il «crollo» di Aschenbach avvenga dopo il «Ti amo» enunciato sulla panchina. Pur trattandosi di un amore omosessuale, che – si badi bene – può dare adito a forme di pederastia esprime chiaramente la fuga nella metafisica, con un processo di autodissoluzione volto alla libertà orgiastica individuale. È lo steso Mann a chiarire meglio la vicenda:

La molto contestata storia d'amore non è affatto l'aspetto essenziale del mio libro. In *La morte a Venezia* ho voluto rappresentare un uomo che, al sommo della gloria, dell'onore, della fama e della felicità non trova rifugio nell'arte, ma in una invincibile passione che lo porta fisicamente e psichicamente alla rovina... Ho scelto per il mio eroe l'amore omosessuale solo per rendere ancora più fatale il salto dal culmine nell'abisso<sup>43</sup>.

Il quarto movimento della Terza sinfonia di Mahler segnerà un punto di non ritorno descrivendo l'ultima sequenza filmica, culminante con l'immagine

41. L. De Giusti, *I film di Luchino Visconti*, Gremese, Roma 1985, p. 127.

42. L. Micciché, *Visconti e le sue ragioni*, in Id. (a cura di), *Morte a Venezia*, cit., p. 46.

43. *Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann: 1909-1955*, A. Knaus Verlag, Hamburg 1983; trad. it. S. Vertone, *Conversazioni 1909-1955*, V. Hansen, G. Heine (a cura di), Editori Riuniti, Roma 1986, pp. 33-34.

di Tadzio che in lontananza tra mare e cielo simboleggia quella bellezza efebica irraggiungibile da parte di Aschenbach abbagliato dalla morte che lo raggiunge e viene a prenderlo.

Venezia è la città ambigua per eccellenza, secondo la definizione di Georg Simmel cara a Mann [...] Nella sua ambiguità il classico scivola verso il romantico, l'apollineo verso il dionisiaco, la forma verso l'informe, e Aschenbach verso l'ebbrezza e la morte. La scelta dell'amore omosessuale si comprende così come necessaria a questa ambiguità e non deriva soltanto dalle circostanze autobiografiche o dal potenziale eversivo. Questo amore è infatti l'unico che [...] ha per oggetto una bellezza che può renderlo scervo di desiderio, separato dalla natura, rivolto alla pura idea, a differenza dell'amore tra i sessi, ma naturalmente può anche lasciarlo coinvolto nella sessualità<sup>44</sup>.

Molteplici e diversi appaiono i commenti musicali in *Morte a Venezia*, difatti, non troviamo soltanto le colte citazioni mahleriane. Ad esempio, la prima entrata di Aschenbach all'Hotel des Bains è accolta da una musica sorda che lascia immaginare le altre più lontane sale dell'albergo: si tratta del *Carnevale di Venezia* suonato da un'invisibile orchestrina<sup>45</sup>. Più invadenti appaiono, invece, i ritmi e le note dei diversi ballabili d'epoca, il valzer della *Vedova allegra* di Lehár e altri motivi viennesi fino al sopraggiungere della famiglia di Tadzio, suonati da un piccolo complesso da caffè concerto, che usiamo definire come *musica d'ameublement*. Del tutto casuale è invece la scelta della *Ninnananna* di Mussorgskij, che la cantante Masha Predit intona nella scena precedente la morte di Aschenbach.

Era stato infatti previsto che per quella scena restassero sulla spiaggia soltanto i personaggi russi, tutti gli altri villeggianti essendo ormai partiti. Visconti chiese alla cantante di intonare qualcosa di russo che conosceva a memoria e Masha Predit gli fece ascoltare, suscitando commozione in tutta la troupe, quelle pagine che Visconti inserì, preludio denso e nostalgico, estenuato e triste alla morte del protagonista<sup>46</sup>.

Un effetto opposto, invece, provoca l'intervento della compagnia di guitti che porta il suo agghiacciante messaggio musicale a sconvolgere l'apparente

44. C. Cases, *Nota introduttiva*, op. cit., p. 22.

45. Cfr. C. G. Chiarelli, op. cit., pp. 132-133.

46. *Ibidem*.



compostezza e calma dei clienti dell'albergo sotto l'incubo del contagio, con le canzoni popolari *Canti nuovi* (*chi con le donne vuole aver fortuna*) e *A Risa* (*La risata*).

È la scena dei posteggiatori napoletani che si esibiscono nel giardino e sulla terrazza dell'albergo e che, mentre colloca Mann sulla scia dei molti illustri scrittori tedeschi che ci hanno lasciato descrizioni sui cantanti popolari italiani, nell'economia della novella assolve ad una precisa funzione. Infatti l'uomo che sembra essere il capo della compagnia incarna il prototipo del guappo del sud che vuole trarre il massimo profitto dalla presenza degli stranieri, un misto di deferenza e truffaldineria. Nel *praecipuum* della storia, oltre a creare una scena di "mediterraneità", i posteggiatori costituiscono parte di quel numero di personaggi locali cui Aschenbach chiederà, senza ottenerne di soddisfacenti, informazioni circa la sospetta situazione intuita a Venezia. [...] I posteggiatori napoletani erano infatti di gran moda e molti di essi, famiglie intere, lasciavano la loro città per esibirsi in località turistiche in Italia e all'estero, o invitati dalle massime corti europee. [...] Così la pagina sui posteggiatori, con le colorite caratterizzazioni, aggiunge all'opera di Mann un tocco di verismo che non si esaurisce nella presentazione dei personaggi, ma si spinge alla descrizione dei pezzi musicali da loro eseguiti fino a renderli identificabili<sup>47</sup>.

*Canti nuovi* è una canzone di Armando Gil del 1919, considerato uno dei primi cantautori italiani, mentre *A Risa* fu scritta nel 1895 dal napoletano Berardo Cantalamessa, attivissimo fino al 1907, protagonista degli inizi dei caffè chantant. Cantalamessa aveva scritto questa canzone adattandola da un'incisione fonografica di un cantante americano e le sue esibizioni al Salone Margherita di Napoli riscuotevano grande successo contagiando ilarità agli spettatori. Il pezzo divenne talmente famoso che molti cantanti e posteggiatori lo inserirono abitualmente nel loro repertorio.

*Morte a Venezia* [...] risulta così una orchestrata sinfonia della decadenza con cui Visconti può finalmente identificarsi «in toto», mediante tutta la sensibilità istintiva e tutta l'autocritica razionalità che costituiscono la ragione di maggiore fascino del suo cinema [...] Poiché questo è il vero "mistero" artistico del viscontiano *Morte a Venezia*: il suo essere un film "vecchio" che sa di esserlo, e

47. A. Cingottini, *La musica reale in La Morte a Venezia*, in <http://chitarraedintorni.blogspot.it/2007/11/la-musica-reale-in-la-morte-venezia-di.html> (ultima cons. 22 giugno 2013).

che, nella elegiaca coscienza di una sopravvissuta senescenza, trova le ragioni della propria “poesia”<sup>48</sup>.

Arrivare alla bellezza attraverso la morte, è questo ciò che rappresenta *Morte a Venezia* per Visconti. La pellicola rappresenta null’altro che una lente d’ingrandimento che, attraverso Mann e Mahler, darà al regista la possibilità di osservare con un occhio critico lo sgretolamento di un determinato periodo storico, artistico, letterario, musicale e di un’intera società borghese in quella Venezia wagneriana intrisa di amore e morte.

48. L. Miccichè, *Cinema italiano degli anni '70*, Marsilio, Venezia 1980, pp. 90-91.

«In aggraziate forme tra i grattacieli di New York».  
Novella e film nella cultura angloamericana

**ALESSANDRO CLERICUZIO**

La novella di Thomas Mann *Der Tod in Venedig* fu pubblicata per la prima volta in lingua inglese in tre numeri successivi della rivista americana «The Dial», nella primavera del 1924. La traduzione era di Kenneth Burke, esponente di spicco del *milieu* culturale tra le due guerre, filosofo e critico letterario<sup>1</sup>, che negli anni Venti si occupò ripetutamente dell'autore tedesco traducendone i testi per il pubblico americano e intessendo con la sua produzione letteraria un dialogo virtuale in alcuni saggi, per poi produrne un profilo critico in *Thomas Mann and André Gide*, pubblicato sulla rivista nel 1930 e l'anno successivo nel volume *Counter-Statement*. La stessa traduzione fu utilizzata per il testo di *Death in Venice*, pubblicato in volume nel 1925 dalla casa editrice Knopf.

Il mercato editoriale britannico aspettò il 1928 per proporre la prima edizione locale, tradotta da Helen Lowe-Porter per l'editore Secker. Per oltre mezzo secolo le due traduzioni rimasero le uniche versioni disponibili. La versione di Lowe-Porter, nonostante la traduttrice ebbe modo di contattare Mann e discutere con lui le proprie soluzioni linguistiche, è ritenuta oggi fortemente inadeguata<sup>2</sup>. Nel 1988 viene pubblicata dall'editore americano Bantam la traduzione di David Luke, e nel 1993 quella a opera di Clayton Koelb per la collana di classici della casa editrice Norton, entrambe filologicamente molto accurate. Uno studio linguistico di traduttologia, che supera lo scopo di questo saggio, può evincere interessanti valutazioni dal confronto tra le molte traduzioni che si sono succedute negli ultimi venti anni nell'edi-

1. J. Selzer, *Kenneth Burke in Greenwich Village: Conversing with the Moderns, 1915-1931*, University of Wisconsin Press, Madison 1997, p. 96.

2. Cfr. D. Luke, Introduction, in T. Mann, *Death in Venice*, Bantam, New York 2008, pp. LX-LXV, e E. Shookman, *Death in Venice. A Novella and Its Critics*, Camden House, New York 2003, pp. 69-70.

toria inglese e americana. Una versione di Joachim Neugroschel, del 1998, per i tipi della Penguin, contiene una prefazione in cui il traduttore espone teoria e pratica del proprio lavoro su Mann. La traduzione di Michael Henry Heim, professore della UCLA, è stata premiata come migliore traduzione dal tedesco con l'Helen and Kurt Wolff Translator Prize nel 2005. La più recente è stata approntata per la *centennial edition* del 2012, dalla coppia T. S. Hansen e A. J. Hansen, per un pregiato volume da collezione<sup>3</sup>.

Stanley Appelbaum, autore di una versione del 1995, ha commentato le complessità traduttive del testo manniano paragonandone le strutture grammaticali e sintattiche a quelle dell'americano Henry James. Le difficoltà che il lettore anglofono può avere con le lunghe frasi subordinate e lo stile ricercato di James costituirebbero una sfida pari a quella offerta dallo stile della novella di Mann per il lettore di madre lingua tedesca e, inevitabilmente, per i suoi traduttori.

Le affinità tra i due autori parrebbero non limitarsi allo stile: in un volume interamente dedicato a un confronto tra l'opera di Henry James e quella di Thomas Mann, Ilona Treitel ha proposto una lettura parallela tra il racconto *La bestia nella giungla* (*The Beast in the Jungle*), dell'autore americano, e *Morte a Venezia*. Facendo riferimento all'intuizione di critici precedenti, si è soffermata sul simbolismo della tigre, presente in entrambi i testi e in entrambi i casi riconducibile a pulsioni in parte represses, in parte non articolate o iperverbalizzate<sup>4</sup>. In realtà, la stessa Treitel conferma che Mann lesse i racconti di James non prima degli anni Trenta, sicuramente non prima della stesura di *Morte a Venezia*. Sebbene *La bestia nella giungla* sia del 1903, quindi risalente a circa otto anni prima del concepimento della novella di Mann, all'epoca i racconti dell'autore americano non erano stati tradotti in Germania e Mann non leggeva ancora la letteratura inglese o americana in originale, cosa che iniziò a fare, sebbene nemmeno in modo costante, quando andò a vivere negli Stati Uniti<sup>5</sup>. Si tratta quindi, più che altro, di coincidenze testuali, che la Treitel ricerca utilizzando il *fil-rouge* della rappresentazione dell'artista e del processo creativo all'interno di tali opere, nonché utilizzando le teorie analitiche di Michail Bachtin e di Harold Bloom, corredate da un approccio lacaniano e da un ampio uso degli scritti di Friedrich Nietzsche.

3. *Death in Venice and Other Tales*, trad. J. Neugroschel, Penguin, New York 1998, *Death in Venice and Other Stories*, trad. J. Chase, Harmondsworth, New York 1999, *Death in Venice*, trad. S. Appelbaum, Dover, Mineola NY 2001, *Death in Venice*, trad. M.H. Heim, Ecco, New York 2004, *Death in Venice*, trad. T.S. Hansen, A.J. Hansen, Lido – The Club of Odd Volumes, Boston 2012.

4. I. Treitel, *The Dangers of Interpretation. Art and Artists in Henry James and Thomas Mann*, Garland, London 1996, pp. 115-148.

5. H.R. Vaget, *Thomas Mann, der Amerikaner. Leben und Werk im amerikanischen Exil*, Fischer, Frankfurt a/M. 2011, p. 36.

John Marcher, il protagonista de *La bestia nella giungla* conduce una vita segnata dal terrore di un indefinito avvenimento che dovrebbe cambiargli l'esistenza, ma che non avviene, apparentemente, mai. Nel ritrovarsi con una vecchia conoscenza, May Bartram, John si rende conto di non poter o voler condividere con lei questa sua condizione: «Qualche cosa lo aspettava al varco, tra i giri e le volute dei mesi e degli anni, come una bestia accovacciata nella giungla. Importava poco che la bestia accovacciata fosse destinata ad uccidere lui o lui a uccidere lei. Il punto certo era l'inevitabile salto della creatura; e la lezione certa che ne derivava era che un uomo sensibile non avrebbe scelto di farsi accompagnare da una signora in una caccia alla tigre. Tale era l'immagine con la quale aveva finito col visualizzare la propria vita»<sup>6</sup>.

Ad Aschenbach, l'incontro con uno sconosciuto durante la sua passeggiata iniziale nei pressi del cimitero nord di Monaco provoca una mania di viaggiare e una «brama visionaria»: il protagonista vede «una paludosa regione tropicale sotto un cielo di caligine, umida, lussureggiante e mostruosa, [...] vide scintillare tra i nodosi bambù d'un canneto, gli occhi d'una tigre accovacciata, e si sentì battere il cuore per la paura e per il misterioso struggimento»<sup>7</sup>.

In entrambi i casi questa bestia può simboleggiare una alterità dell'io, minacciosa per James o esoticamente affascinante per Mann. È in entrambi i casi espressione «delle mutevoli frontiere tra controllo e abbandono»<sup>8</sup>, tanto che nell'autore americano il controllo (verbale al livello testuale e personale al livello diegetico) non viene mai a mancare se non, apparentemente, al termine del racconto. Se in Thomas Mann la bestia nella giungla *compie* il fatidico salto e l'uomo sposato affronta la propria attrazione per un ragazzo, in James l'assenza di una definizione connotativa della tigre, nonché la caratteristica ambiguità stilistica dell'autore, che qui diventa parossistica, sono esempio inconfutabile di quello che Eve Kosofsky Sedgwick ha definito «panico omosessuale», ovvero la negazione di ogni possibile sessualità (sia omo che etero) per i personaggi che, a cavallo tra l'Otto e il Novecento, percepivano come minacciosamente omoerotica o omosessuale la loro «omosocialità», ovvero la prossimità affettiva o anche solo societale tra maschi<sup>9</sup>.

6. H. James, *The Beast in the Jungle*, in *Tales of Henry James*, Norton, New York 1984, p. 287. Tutte le traduzioni dall'inglese e dal tedesco, salvo diversa indicazione, sono mie.

7. T. Mann, *La morte a Venezia*, in *Tonio Kröger, La morte a Venezia, Cane e padrone*, trad. it. S.T. Villari, Garzanti, Milano 1965, p. 90.

8. K.J. Philips, cit. in I. Treitel, *op. cit.*, p. 116.

9. E.K. Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosexual Desire*, Columbia University Press, New York 1985. Il testo è universalmente considerato il capostipite dei *Queer Studies* in campo angloamericano. La studiosa ha anche dedicato un saggio al racconto di James: *The Beast*

Come è chiaro, qui siamo ancora nel campo del non detto – nel caso di James – e del non «consumato», sessualmente parlando, nel caso di Mann, il che, per *Morte a Venezia* ha permesso a certa critica, per anni, di ignorare, aggirare, o togliere specificità alla passione di Aschenbach per Tadzio, inscrivendola in una dialettica tra apollineo e dionisiaco, che è chiaramente pur presente, o derubricandola in un vago estetismo asessuato, prestando il fianco, al tempo stesso, a chi, di contro, voleva gridare allo scandalo.

In realtà, con la maggiore diffusione delle opere di Mann nel mondo, e in particolare negli Stati Uniti, in seguito sia all'assegnazione del Premio Nobel nel 1929, sia al suo trasferimento a Princeton prima e successivamente a Los Angeles, *Morte a Venezia* diventa punto di riferimento immancabile e capostipite letterario della più esplicita cultura omosessuale della generazione a lui successiva, quella di Christopher Isherwood, Gore Vidal, Tennessee Williams. Quest'ultimo conobbe personalmente Mann nel 1943, durante una visita alla sua dimora californiana di Pacific Palisades<sup>10</sup> tramite l'amico comune Isherwood che, una ventina d'anni prima di scrivere *A Single Man*, scriveva sceneggiature per Hollywood. Ma già nel 1935 Williams aveva avuto modo di confrontarsi con la narrativa dell'autore tedesco tramite il Professor Otto Heller, un filologo germanista che insegnava alla Washington University di St. Louis, dove il giovane scrittore all'epoca studiava. In particolare, Mann veniva già percepito come indiscutibile punto di riferimento per la costruzione dell'identità omosessuale sia testuale che autoriale. Per questo motivo, il drammaturgo americano ha usato il nome Kroger (senza diresis) per il protagonista del racconto *The Mysteries of the Joy Rio*.

Scritto nel 1941, ma pubblicato per la prima volta nel 1954 nella raccolta *Hard Candy*, il racconto di Williams narra di un orologiaio tedesco che vive negli Stati Uniti, Emiel Kroger, e del suo giovane amante Pablo Gonzales. La duplicità (nordico/meridionale) del Tonio Kröger manniano torna in questo testo sottoforma di duplicità etnica, nazionale, sessuale (il Joy Rio è un cinema in cui si fanno incontri erotici per «ogni mezzo e modo di carnalità»)<sup>11</sup>. Nel finale, il giovane Pablo, ormai diventato maturo e rimasto solo dopo la morte di Emiel, torna nei luoghi in cui si era incontrato con l'orologiaio. Salendo

*in the Closet: James and the Writing of Homosexual Panic*, in R.B. Yeazell (a cura di) *Sex, Politics, and Science in the Nineteenth Century Novel: Selected Papers from the English Institute*, 1983-84, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1986, pp. 148-86.

10. Cfr. T. Blubacher, *Paradies in schwerer Zeit. Künstler und Denker im Exil in Pacific Palisades*, Sandmann Verlag, München 2011, pp. 74-81.

11. T. Williams, *The Mysteries of the Joy Rio*, in *Collected Stories*, Secker & Warburg, London 1986, p. 103.

per un'ultima volta le scale del cinema verso la loggia dove avvenivano gli incontri, muore immaginando di essere accolto dal suo amante.

È evidente che Williams, nel costruire una teoria letteraria del desiderio, attività che lo impegnò per tutta la carriera di scrittore, si rivolgeva esplicitamente all'autore di *Morte a Venezia*, iniziatore della moderna narrativa omoeotica. Mi sembra un po' eccessivo, però, definire questo racconto di Williams la sua «versione moderna e meno sentimentale di *Morte a Venezia*»<sup>12</sup>, se non altro per l'eccessiva disparità di valore tra i due testi. In più, nel racconto di Williams i due protagonisti hanno una lunga relazione e viene quindi a mancare quella tensione d'amore non corrisposto che Aschenbach prova per Tadzio.

Ma è ancora una volta la tigre a indicare un'altra coincidenza testuale che a me appare, in questo caso, anche una diretta influenza manniana, finora ignorata dalla critica. Nel dramma più noto di Williams, *Un tram che si chiama Desiderio* (*A Streetcar Named Desire*, 1947), la protagonista, Blanche, oscilla tra la vulnerabilità di una falena e la aggressività di una tigre. Non solo: così come l'incipit di *Morte a Venezia* vede Aschenbach nei pressi di un cimitero in attesa di un tram, similmente, la prima battuta che Blanche pronuncia nel dramma di Williams è: «Mi hanno detto di prendere un tram che si chiama Desiderio, poi cambiare e prenderne uno che si chiama Cimitero»<sup>13</sup>. L'ossessione dell'eroina per l'età e per la propria avvenenza sono le stesse che Aschenbach nota nel fastidioso sconosciuto sul traghetto per Venezia, chiara personificazione del «vecchio libidinoso», categoria alla quale, nonostante i suoi soli trenta anni di età, la protagonista del dramma viene assegnata dal cognato e da Mitch, il pretendente che finisce per rifiutarla. Questa descrizione calza perfettamente sia per Aschenbach che per Blanche: «Come ogni amante, desiderava piacere, temendo amaramente di non riuscirci. Completava l'abbigliamento con particolari di serenità giovanile, portava pietre preziose, usava profumi, più volte durante il giorno impiegava molto tempo per la toletta, e andava a tavola ingioiellato, eccitato e ansioso»<sup>14</sup>.

E, *last but not least*, l'oggetto del desiderio di Blanche, Stanley Kowalski, è di nazionalità polacca, proprio come Tadzio. Sulla leggibilità di Blanche come proiezione di un personaggio omosessuale maschile molto è stato scritto, sebbene con scarsi o inesistenti riferimenti testuali. La leggenda metro-

12. R.K. Martin, *Gustav von Aschenbach Goes to the Movies: Thomas Mann in the Joy Rio Stories of Tennessee Williams*, in «The International Fiction Review», 24, 1997, p. 62.

13. T. Williams, *A Streetcar Named Desire*, in *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, New Directions, New York 1971, p. 246.

14. T. Mann, *La morte a Venezia*, cit., p. 161.

politana arriva anche ad attribuire a Williams l'affermazione flaubertiana «Blanche Du Bois c'est moi», ma, come ho suggerito altrove, è più plausibile un'identificazione della donna con il suo giovane marito Allen<sup>15</sup>, che aveva una relazione con un uomo adulto e si suicida al suono – che poi diventerà ricorrente e ossessivo – di una polca varsouviana. Varsavia e la Polonia chiudono il cerchio, e non solo nell'etimologia.

## La ricezione critica

Alcune brevi recensioni di *Morte a Venezia* appaiono sulla stampa americana immediatamente dopo la pubblicazione in libro della versione di Kenneth Burke, tutte particolarmente entusiastiche: «Uno straordinario studio del dualismo emotivo», è la definizione che ne dà il primo recensore. Pochi giorni dopo, su un altro quotidiano americano, la novella viene definita come «l'opera più riuscita e perfetta di Thomas Mann», nella quale la borghesia viene «atterrita e distrutta» dalla ricerca del bello che intraprende Aschenbach<sup>16</sup>.

Nella «New York Times Book Review», il più diffuso inserto librario dei quotidiani newyorkesi, un recensore riconosce nel desiderio di sensualità di Aschenbach il «vecchio motivo faustiano radicato nel subconscio germanico». Identifica in un cuore «sovraccarico» il vero motivo della morte del protagonista e difende la tematica omoerotica, senza nominarla, dichiarando che la novella è scritta «con tatto e delicatezza rari» e che «le sue implicazioni saranno fraintese solo dalle menti rozze e letterali»<sup>17</sup>. Altrettanto tatto usa, quindi, il recensore – che peraltro rimane anonimo – per evitare un confronto diretto con una tematica potenzialmente imbarazzante. Cosa che, in qualche modo, fa anche David Herbert Lawrence, il quale, leggendo *Der Tod in Venedig* in originale, ne scrive già nel 1913. Egli esordisce la sua recensione con una notazione stilistica, lamentando come la letteratura tedesca dell'epoca pecchi di una ricerca ossessiva per la forma. Passa poi a definire la specificità della trama e spiega che «Aschenbach ama il ragazzo – ma quasi come un simbolo. Ama in lui la vita e la giovinezza [...]. Questo, suppongo,

15. A. Clericuzio, *Desire and Envy: A Girardian Reading of Tennessee Williams's Major Plays*, in A. Clericuzio (a cura di), *One Hundred Years of Desire. Tennessee Williams 1911-2011*, Guerra, Perugia 2012, pp. 57-72.

16. W. Drake, *The Growing Fame of Thomas Mann*, in «New York Herald Tribune», 8 febbraio 1925, p. 7. E. Boyd, *A Great German Novelist, Thomas Mann, Author of "Buddenbrooks"*, *Charts an Artist's Life in "Death in Venice"*, in «New York World», 8 febbraio 1925, p. 7.

17. Anonimo, *Germany's 'Weltschmerz' in Mr. Mann*, in «New York Times Book Review», 22 febbraio 1925, p. 9, cit. in Shookman, *op. cit.*, p. 68.



porta il calore soffocante a pura fiamma sollevandolo nel reame della bellezza. È ancora il *Künstler* e la sua astrazione, ma sotto tutto ciò c'è anche «la gialla bruttezza, sensualmente svantaggiosa» del vecchio uomo». Lawrence continua e, quando annota che Aschenbach riceve finalmente uno sguardo d'amore («a look, loving») da sopra la spalla del ragazzo, egli stesso si esalta in un apprezzamento iperbolico: «È tutto meraviglioso, la calura, l'impurità, la passione a Venezia». Termina ripetendo il termine *unwholesome*, che alla lettera vuol dire «non sano», come è evidentemente Aschenbach, sia per il colera, sia per la condizione nervosa che lo ha portato a viaggiare. Lo stesso Lawrence chiarisce che questa *unwholesomeness* lo affascina non poco: «È tutto assolutamente, quasi intenzionalmente insano. L'uomo è malato, nel corpo e nell'anima. Si ritrae così com'è, con meravigliosa maestria e arte. [...] Ma non per questo il testo è morboso. È troppo ben scritto»<sup>18</sup>.

Proprio sul termine *unwholesome* si sofferma una studiosa che accusa Lawrence di aver trattato *Morte a Venezia* con le stesse «pruriginose obiezioni»<sup>19</sup> che erano state riservate alle sue opere. Ma Lawrence chiarisce perfettamente che questa corruzione, questa impurità sono nel colera, nel clima veneziano, nella mente snervata del protagonista, non nel suo amore per Tadzio. Anzi, l'intenzionalità insana, la pura fiamma, che denota in Mann, hanno molto a che fare con il suo essere autore di romanzi «infiammati». Peraltro, al momento della stesura di questa recensione, Lawrence non aveva ancora subito le accuse di oscenità che l'intransigente morale sessuale dell'Inghilterra protestante avrebbe riservato a *Figli e amanti* (*Sons and Lovers*), pubblicato proprio nel 1913 e, soprattutto, a *L'amante di Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Lover*), del 1928. Per di più, oserei dire che la tematica omoerotica di *Morte a Venezia*, lungi dall'essere criticata, è tutt'altro che «accettata» o «sopportata» da Lawrence, il quale vi si appassiona a tal punto da proporre una propria versione immediatamente dopo la lettura di Mann. In una carriera dedicata a narrare la «pura fiamma» degli amori incontenibili, il suo unico testo in cui la passione, «assolutamente, quasi intenzionalmente insana» si consuma tra due uomini, un ufficiale e il suo giovane attendente, è stato pubblicato un anno dopo la sua recensione di *Morte a Venezia*. Si tratta del racconto *L'ufficiale prussiano* (*The Prussian Officer*),

18. D.H. Lawrence, *German Books*, in E. McDonald (a cura di), *Phoenix: The Posthumous Papers of D.H. Lawrence*, Heinemann, London 1936, pp. 308-313. Originariamente in «The Blue Review», 3, luglio 1913.

19. N. Ritter, *A Critical History of Death in Venice*, in T. Mann, *Death in Venice*, a cura di N. Ritter, Bedford, Boston 1998, p. 92.

del 1914, in cui l'ascendenza manniana, non solo per via della prossimità storica e geografica, è più che evidente.

Decisamente più asettico di Lawrence (e il paragone mi permette di confermare che mai termine potrebbe essere più lontano da Lawrence che «asettico») è il commento del primo traduttore americano di *Morte a Venezia*, Kenneth Burke, che avvicina l'opera di Mann a quella di André Gide, in particolare *La porta stretta* (*La Porte étroite*) e *L'immoralista* (*L'immoraliste*). L'autore tedesco, spiega, «si occupa di tipi seri e solitari, deviazioni dalle tipologie correnti, che sono appesantiti da un senso di diversità dal prossimo». Riferendosi direttamente ad Aschenbach, ritiene che «nella sua timida e travagliata contemplazione del ragazzo, viene assorbito da una distrazione che è dolorosa ma imperiosa. [...] Ancora una volta ci troviamo dinanzi al concetto che l'artista, per professione, abbia davanti a sé alternative che sono contrarie alla società. Il tema della cupa infatuazione di Aschenbach coesiste con il tema dell'epidemia – e osserviamo le febbri erotiche dell'anziano protagonista trasformarsi gradualmente nella febbre dell'incipiente colera. [...] Se in Mann percepiamo fortemente un senso di resistenza e la dissolutezza di Aschenbach va di pari passo con un costante tentativo di autodisciplina, in Gide sentiamo un narratore che ci racconta con qualcosa più che orgoglio i dettagli sconci della sua vita. [...] Mann, definendo il peccato come dubbio, produce una scrittura che diventa epistemologia della dignità»<sup>20</sup>.

Per quanto Burke fosse esplicito nel definire *erotica* la febbre di Aschenbach, altri, come James Cleugh, si sono arrampicati sugli specchi per eliminare ogni traccia di coinvolgimento fisico, erotico o sessuale dal rapporto tra l'uomo e Tadzio. In quello che è il primo studio scritto in inglese totalmente dedicato all'opera di Mann, Cleugh intitola un capitolo *The Adventure of Beauty*, e vi riassume la trama di *Morte a Venezia* soffermandosi specialmente sugli elementi platonici della novella. Il fatidico sguardo di Tadzio, che Lawrence definisce «loving», qui è significativamente raccontato come «innocente». E l'apprezzamento del testo da parte di questo studioso è talmente sentito che il capitolo ha inizio con una programmatica dichiarazione secondo la quale *Morte a Venezia*, diversamente dagli altri scritti di Mann, ha messo e metterà a tacere tutti i critici ostili e le voci dissenzienti<sup>21</sup>.

20. K. Burke, *Counterstatement*, Harcourt-Brace, New York 1931, pp. 116-35. Originariamente come *Thomas Mann and André Gide*, in «Bookman», 71, 1930.

21. J. Cleugh, *Thomas Mann. A Study*, Russell & Russell, New York 1933, pp. 136-151. Prima di questo volume, era stata pubblicata la tesi di dottorato di L. Baer, dal titolo *The Concept and Function of Death in the Works of Thomas Mann*, Philadelphia, senza nome, 1932, nella quale, riporta Shookman, la Baer ritiene che il racconto sia saturo di morte, che Aschenbach è maturo per essa, e che questa

Esattamente opposta e quasi paradossale è l'opinione dell'autore di una storia della novella in lingua tedesca, il quale ritiene il testo troppo simbolico, tanto da considerare la fine di Aschenbach ingiustificata e immotivata. Il suo destino sarebbe presentato in guisa così intellettuale da precludere ogni possibile reazione emotiva nel lettore<sup>22</sup>.

Nella sua introduzione all'edizione americana del 1930, Ludwig Lewisohn fa un panegirico dell'autore, dei suoi testi, e di *Morte a Venezia* in particolare, citando Aschehnbach solo in relazione alla nota affermazione di Mann sull'artista che sarebbe sull'orlo dell'abisso dell'arte. Non nomina Tadzio, né richiama la sua figura, aggirando completamente la questione della passione amorosa del protagonista. Solo in un breve passaggio richiama «l'esatto equilibrio» nella vita personale dell'autore «tra sensibilità e responsabilità»<sup>23</sup>, eufemismo che richiama senza dubbio la dicotomia omo-eterosessuale. E attribuirlo alla persona di Mann – sposato e padre di sei figli – invece che al testo è segno che gli americani non metabolizzavano facilmente questo apparentemente inconciliabile dualismo e che non era passato inosservato il saggio di Mann sul matrimonio, pubblicato in America nel '27<sup>24</sup>. Qui, come ricorderà più tardi la curatrice di un'edizione critica della novella, Mann «parafrasava il legame che *Morte a Venezia* suggerisce tra l'omosessualità e la morte. “La virtù e la moralità sono la sostanza della vita, null'altro che un imperativo categorico, un comando a vivere – mentre ogni estetismo è di natura pessimistico-orgiastica, in poche parole, la sostanza della morte.” [...] In questo saggio Mann equiparava “la virtù e la moralità” al matrimonio eterosessuale e l'estetismo agli artisti omosessuali. Sembrava vedere nell'amore tra due uomini solo un narcisistico desiderio di morte. Ma, in modo alquanto confuso, nei suoi diari ribadiva che il *suo* particolare desiderio omoerotico “astratto” rappresentava un istinto più sano del suo ben più potente impulso a crearsi una famiglia borghese»<sup>25</sup>. Sebbene molti commentatori, negli anni, si siano occupati della sessualità dell'autore e non degli elementi testuali di *Morte a Venezia*, nel 1969, in un numero della rivista «American Imago» dedicato alla novella di Mann, Harry Slochower precisa ciò che fino ad allora sembrava esser rimasto nebbiosamente inespresso, provocando reazioni

appare sotto forma di fato, amore e bellezza, in quanto stato sia mistico che metafisico. Shookman, *op. cit.*, pp. 66-7.

22. E.K. Bennett, cit. *Ivi*, p. 65.

23. L. Lewisohn, *Death in Venice*, rist. in *The Stature of Thomas Mann*, a cura di C. Neider, New Directions, New York 1947, p. 125.

24. T. Mann, *Marriage in Transition*, in *The Book of Marriage*, a cura di H.A. Keyserling, Harcourt-Brace, New York 1927.

25. N. Ritter, *op. cit.*, p. 91.

contrastanti a favore di letture opposte tra loro: «Il sentimento principale in *Morte a Venezia* è la sensualità e non la sessualità»<sup>26</sup>. In tal modo ha identificato un punto fondamentale del testo, ma non certo derimendo un dibattito che, iniziato nel 1912, è proseguito e probabilmente proseguirà nei decenni a venire.

Nel 1938, in epoca di freudianesimo imperante, e dopo la pubblicazione delle lezioni tenute da Mann l'anno precedente a New York nel volume *Freud, Goethe, Wagner*, due studi pubblicati in America applicano le teorie psicanalitiche a *Morte a Venezia*, entrambi concentrandosi sull'impulso al suicidio, anche se inconsapevole, indotto dalla disintegrazione dell'io a causa dell'emergere di impulsi repressi<sup>27</sup>. Ma il decennio è anche quello del potere nazionalsocialista in Germania e del fascismo in Italia. Mann, invitato a New York nel 1934 dal suo editore americano, già premiato con il Nobel per la letteratura, diventa figura politica oltre che letteraria, portavoce dell'antiazismo con una serie di conferenze che tiene in varie città degli Stati Uniti, dal titolo «The Coming Victory of Democracy». La tematica sessuale di *Morte a Venezia*, così come il ruolo centrale della novella nella produzione di Mann passano in secondo luogo, ma nel frattempo «Thomas Mann era "arrivato" in America», «ogni suo testo veniva accolto con un entusiasmo mai prima assegnato ad alcun autore straniero», tanto che «improvvisamente e capillarmente l'opera di Mann è diventata parte del *Geistesgut* americano»<sup>28</sup>.

Inevitabilmente, il discorso di benvenuto, pronunciato dalla giornalista Dorothy Thompson al momento del suo arrivo da esule negli Stati Uniti, aveva opposto chiaramente la democrazia americana al totalitarismo tedesco e ad atti di censura che *Morte a Venezia* aveva subito nella Germania nazista: «Siamo contenti che Lei sia qui, Thomas Mann. Nessuna nazione può esiliarla. La Sua è una cittadinanza più ampia, non fatta per un meschino paese. Ovunque gli uomini amino la ragione, odino l'oscurantismo, si dissociano dall'oscurità, si rivolgano alla luce, conoscano la gratitudine, lodino la virtù, disprezzino la malvagità, si accendano alla pura bellezza; ovunque le menti siano sensibili, i cuori generosi e gli spiriti liberi – quella è la Sua casa. Nel darle il benvenuto una nazione non fa che onorare se stessa. [...] Da dove è stato cacciato, Thomas Mann? Dalla lingua tedesca? Tutte le sue parole sono nella Sua bocca, nelle Sue mani, ed emergono in forme e colori e

26. H. Slochower, *Thomas Mann's Death in Venice*, in «American Imago», 2.2, 1969, p. 112.

27. H. McLean, K. Menninger, cit. in Shookman, *op. cit.*, p. 53.

28. W.A. Reichart, *Thomas Mann: An American Bibliography*, in «Monatshefte für Deutschen Unterricht», 37. 6, ottobre 1945, p. 390.

suoni che ci fanno amare una lingua corrotta da altri. Non possono cacciarla dalla letteratura. Li lasci bruciare Tazio a Berlino. Uno spettro di fumo si solleva attraverso le frontiere, sopra gli oceani, scende in aggraziate forme tra i grattacieli di New York e lì si rialza, con i capelli color miele che gli illuminano le tempie, il sorriso suadente e timido, vivo come quando usciva dalle onde del Lido di Venezia»<sup>29</sup>.

Non mancarono ritratti meno edificanti, come quello di un oggi pressoché sconosciuto Frank Scully (viene ricordato come giornalista e ufologo), il quale pubblicò una raccolta di incontri con alcuni suoi «eminenti contemporanei». Fa visita a Mann nella sua dimora che dà sull'oceano, ma viene a malapena preso in considerazione, lasciato, insieme alla propria moglie, a fare due chiacchiere di circostanza con la moglie dell'artista, impegnato al telefono e con il proprio segretario. Tenta invano di discutere l'unico libro da lui letto a opera di Mann, *La montagna incantata*, e ricorda che lo scrittore, a un precedente pranzo aveva parlato pubblicamente «in favore dell'americanizzazione del mondo», ma banalizza questo tema rimarcando che Mann avrebbe dovuto americanizzare se stesso e offrire la vera ospitalità della West Coast. Disturbato, Scully se ne va, lamentando che Los Angeles sia una città «malata di telefonite» (1943!) e accusando Mann di un troppo tardivo antinazismo («avrebbe dovuto esprimersi a riguardo nel 1928 e non nel 1938. Anche il 1932 sarebbe andato ancora bene») <sup>30</sup>.

Sul versante dell'analisi prettamente testuale, gli studiosi americani dell'epoca applicavano le teorie del *New Criticism*, corrente critica letteraria sviluppata negli Stati Uniti tra la fine degli anni Venti e la metà degli anni Cinquanta. I «Nuovi Critici» concentravano l'attenzione sul testo e non sul contesto storico, biografico, o culturale nel quale il testo era stato prodotto o veniva fruito. Sebbene questi stessi elementi sarebbero poi stati recuperati da successive scuole di pensiero critico quali il cosiddetto *reader-oriented criticism* e il neo-storicismo, per almeno tre decenni imperò nella cultura nordamericana la pratica del *close reading*, ovvero di lettura ravvicinata del testo e della sua struttura. *Morte a Venezia* non fu immune da tali letture: la prima fu firmata da Vernon Venable per la «Virginia Quarterly Review», rivista accademica legata ai *New Critics*. Lo studioso, seguendo i dettami del

29. D. Thompson, *To Thomas Mann*, in C. Neider, *op. cit.*, pp. 101-102. Originariamente sul «New York Herald Tribune», 14 aprile 1937.

30. F. Scully, *Rogue's Gallery. Profiles of My Eminent Contemporaries*, Murray & Gee, Hollywood 1943, pp. 97 e 106. Con inconfondibile invidia, Scully recrimina anche che Mann abbia ricevuto «40.00 dollari per il Nobel, nel 1929, l'anno in cui il resto del mondo è andato in bancarotta». *Ivi*, p. 98.

teorico del *New Criticism*, John C. Ransom – il quale aveva pubblicato sulla stessa rivista l'anno precedente una sorta di manifesto nel quale richiedeva che la critica letteraria diventasse più scientifica, precisa e sistematica<sup>31</sup> – affronta il racconto di Mann applicando studi di musicologia e lavorando quasi esclusivamente sulle funzioni simboliche del testo. Secondo Venable, la novità del testo sta nel dualismo tematico che diventa perfettamente un dualismo strutturale, «il principio operativo e formale della sua estetica». Analizzando i vari simboli di morte, vita, e passione, il critico deduce che in *Morte a Venezia* Mann abbia «creato una nuova tecnica per l'uso del senso poetico, una tecnica in cui nessun simbolo vive indipendentemente o ha una connotazione univoca, ma si relaziona a tutti gli altri e vi è rigorosamente connesso per via di un intricato sistema di associazioni abilmente intessute»<sup>32</sup>.

Sulla doppiezza si concentra anche André Von Gronicka, germanista prima alla Columbia e poi alla Penn State University, nel suo noto saggio *Myth Plus Psychology: A Style Analysis of Death in Venice*, pubblicato nel 1956. Con precisione scientifica e in modo molto convincente, il critico analizza personaggi, luoghi e immagini del testo, riscontrando in ognuno di essi la matrice mitologica e quella psicologica, come indica il titolo. Questa visione «bifocale» della vita permette alla «mente acculturata di Mann, orientata come un Giano bifronte verso il passato e il presente, di diventare un potente mezzo di sintesi tra il mondo meticolosamente osservato e registrato della contemporanea civiltà borghese, e le visioni atemporali e incommensurabili dell'eredità culturale umana. Egli crea un'opera d'arte unica, sospesa in un'incessante tensione tra il realismo psicologico e il simbolismo del mito»<sup>33</sup>.

L'anno successivo viene pubblicato, in una delle maggiori riviste americane di psicanalisi, un lungo studio della novella, a dimostrazione che le letture freudiane – e psicanalitiche in generale – non si limitarono agli anni Trenta ma sono continuate nei decenni successivi e, ovviamente, non solo in America. In questa lettura di Heinz Kohut, che venne poi tradotta e pubblicata anche in tedesco, spagnolo e francese<sup>34</sup>, l'autorevole analista del Chicago Institute for Psychoanalysis (capostipite della «Psicologia del Sé») ritiene che i quattro

31. J.C. Ransom, *Criticism, Inc.*, in «The Virginia Quarterly Review», 10, autunno 1937, pp. 586-602.

32. V. Venable, *Poetic Reason in Thomas Mann*, in «The Virginia Quarterly Review», 14, autunno-inverno 1938, rist. in C. Neider, *op. cit.*, pp. 129 e 131.

33. A. Von Gronicka, *Myth Plus Psychology: A Style Analysis of "Death in Venice"*, in T. Mann, *Death in Venice*, a cura di C. Koelb, Norton, New York 1994, p. 117. Originariamente in «Germanic Review», 31, 1956. Secondo Shookman (*op. cit.*, p. 115), il saggio è la rielaborazione di una conferenza tenuta nel 1948.

34. Cfr. Shookman, *op. cit.*, p. 260.

sconosciuti che Aschenbach incontra siano minacciose figure paterne che tornano dall'aldilà. In quanto personalità compulsiva, secondo Kohut, Mann scindeva questa figura ambivalente: i quattro uomini personificherebbero il padre cattivo e sessualmente attivo, mentre Aschenbach si identifica con il padre buono che ama solo il proprio figlio. In realtà, l'amore dell'artista per Tadzio è l'amore che egli avrebbe voluto ricevere dal padre. Il suo sogno dionisiaco rivela sia la sua lotta fallimentare con questo cattivo padre barbarico, sia il crollo della sua sublimazione del desiderio omosessuale<sup>35</sup>.

Del crollo «della fragile facciata di Aschenbach», a causa dell'impossibilità dell'uomo di continuare la sublimazione dei propri desideri, scrive uno studioso nel 1994, identificando nelle teorie freudiane sulla repressione e la rimozione il nodo centrale e la chiave interpretativa tra le più calzanti per *Morte a Venezia*. Facendo nuovamente riferimento alla scena del sogno di Aschenbach, che lascia «annientato il suo essere, devastata la cultura della sua vita», ripercorre il testo rintracciando varie immagini che indicano come «l'es di quest'uomo sia sin dall'incipit in procinto di sfondare le barriere che il suo *io* ha eretto sia per conto proprio, sia sotto l'influenza del *super-io*, ovvero la società». Il sogno indicherebbe la «vendetta della repressione, che abbatte le barriere della cultura costruite in tanti anni», per tenere a bada i suoi desideri profondi, e viste da Aschenbach, fino ad allora, solo come disciplina prussiana, proficua per il suo temperamento artistico<sup>36</sup>.

Mentre gli studi di stampo psicanalitico sono virtualmente inesauribili ed è impossibile in questa sede riportarli tutti, anche solo limitandosi a quelli pubblicati negli Stati Uniti, può essere utile identificare i modi in cui la novella è stata letta con le lenti delle varie teorie critiche sviluppatasi nella cultura nordamericana degli ultimi decenni<sup>37</sup>. Dalla fine degli anni Sessanta, in parte anche per reazione alle norme rigide della critica formalista, sono state elaborate, come si è detto, alcune controtendenze volte a recuperare elementi extratestuali quali il contesto, la circolazione di idee e testi nel periodo storico della stesura di un'opera, nonché il ruolo del lettore nella fruizione testuale. Quest'ultima scuola di pensiero va sotto il nome di *reader-oriented* o *reader-response criticism*, mentre in italiano è invalso l'uso del termine «teoria della ricezione». Nasce, nella sua forma moderna e più articolata, nel

35. Cfr. *Ivi*, p. 115.

36. R. Symington, *The Eruption of the Other: Psychoanalytic Approaches to Death in Venice*, in T. Mann, *Death in Venice*, cit., pp. 127-139.

37. Cfr., a tal proposito, D. Izzo (a cura di), *Teorie della letteratura, Prospettive dagli Stati Uniti*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1996.

1970 in America, con Stanley Fish, e viene ripresa in Germania da Wolfgang Iser, che, insieme a Umberto Eco, ne è il maggiore esponente<sup>38</sup>.

La novella di Mann è stata studiata ripetutamente, con questo approccio, da Lilian Furst, che ha evidenziato come il lettore e la lettura siano centrali in *Morte a Venezia*, anche perché Aschehnbach è uno scrittore e ci viene raccontato in che modo scriveva e in che modo lo leggevano i suoi lettori. Le sue opere avevano una «capacità innata di ispirare fiducia nel grande pubblico e di conquistare ammirazione e incoraggiamento dall'esperto conoscitore. [...] E la vita che ha condotto l'uomo, paragonata da un critico al pugno serrato, viene presentata come diretto motivo della potente influenza dei suoi scritti, che sono l'espressione romanzata del suo *modus vivendi*». Ma, con l'avanzare (lento, volutamente lento, nota la studiosa) della trama, Aschenbach intraprende un'esperienza totalmente opposta alla sua condotta precedente e a quella espressa nei suoi scritti. Il lettore di *Morte a Venezia*, quindi, si distanzia dal lettore romanizzato e cerca tracce dell'autoinganno che Aschenbach perpetra a se stesso e del possibile inganno che Mann perpetra a spese del lettore modello della novella. Peraltro, lo stesso protagonista fa una pratica di lettura non affidabile, in quanto trasmette ciò che egli percepisce del *Fedro* di Platone e non lo cita alla lettera. Lo usa per esaltare la bellezza di Tazio e in questo modo, ritiene l'autrice dello studio, lo trasforma in un mezzo di autoinganno per rassicurarsi che «la sua adulazione di Tazio non sia altro che una continuazione, o forse solo un'estensione, dell'ideale che ha sempre cercato nella sua prosa. La doppiezza – e la duplicità – del testo permette ad Aschenbach di evidenziare quegli aspetti che meglio calzano i suoi desideri e quindi di ingannare se stesso. È una delle ironie supreme di *Morte a Venezia* che nientemeno che lo scrittore protagonista debba essere dipinto come egli stesso impelagato nell'ingannevolezza della lettura»<sup>39</sup>.

## **Gender studies e neostoricismo**

Sebbene la radice primaria degli studi di genere sia stata rintracciata negli studi sulla sessualità di Michel Foucault, è nella cultura nordamericana dei

38. Questa sede non permette che un breve accenno alla genesi di questa corrente critica. Si rimanda, per una trattazione più esauriente, a *Formalist Criticism and Reader-response Criticism*, a cura di T. Davis, K. Womack, Palgrave, New York 2002; in italiano A. Cadioli, *La ricezione*, Laterza, Bari 1998.

39. L.R. Furst, *The Potential Deceptiveness of Reading in "Death in Venice"*, in T. Mann, *op. cit.*, a cura di N. Ritter, p. 159. Cfr. anche Id., *The Ethics of Reading "Death in Venice"*, in «LIT», 1, 1990, pp. 265-274, e Id., *Through the Lens of the Reader*, SUNY Press, Albany 1992, pp. 39-50.



primi anni Ottanta che i *gender studies* assurgono a disciplina accademica, inizialmente come branca degli studi femministi. Le date sarebbero anche alquanto precise: nel 1981 nasce la teoria letteraria femminista, che solo quattro anni dopo cederà il passo agli studi di genere, cui ha dato inizio Eve Kosofsky Sedgwick<sup>40</sup>. A loro volta, gli studi di genere si sono arricchiti di una prospettiva che andò, inizialmente, sotto il nome di *Gay and lesbian studies*. Ma l'obiezione spesso mossa a questa associazione (*gender* e *gay/lesbian studies*) è che se si studia la sessualità non si può parlare di studi di genere, in quanto la sessualità (omo/etero/bi/trans) non è un genere. Il dibattito ha scaturito decine di volumi teorici e di applicazione pratica di queste teorie ad analisi letterarie, e uno dei punti fermi nell'evoluzione di tali studi è che lo scopo originario degli studi di genere sia proprio quello di denunciare il concetto di genere, così come è stato concepito fino a oggi, e di esporne insufficienza e inadeguatezza come categoria. Si è passati, quindi, a parlare di studi di sessualità, per poi coprire il vastissimo campo con l'ombrello più ampio dei *Queer Studies*.

Leggendo Oscar Wilde, Wayne Koestenbaum postula l'esistenza di un lettore gay che, «come lo spettatore donna, conosca la ricompensa che c'è nel guardare dal di fuori. Egli fa atto di resistenza quando legge un testo alla ricerca di trascrizioni della propria condizione, alla ricerca di opere che confermino un'identità sociale e privata basata sul desiderio per altri uomini [...]». La lettura diventa una caccia a storie che deliberatamente prefigurino o involontariamente traccino un desiderio sentito non dall'autore ma dal lettore, il quale diventa più acuto quando è alla ricerca di segnali di sé<sup>41</sup>. Unendo il desiderio dell'autore a quello del lettore e a quello del critico (desiderio filologico, non privato), con dovizia di riferimenti testuali e culturali, Robert Tobin ha prodotto quello che è considerato tra i maggiori apporti critici a *Morte a Venezia* nel campo degli studi di genere. Egli divide in tre parti il suo studio, partendo da un'esamina del modo in cui l'omosessualità veniva percepita nel contesto culturale nel quale Mann viveva, identificando poi, attraverso i diari e i saggi dell'autore, il modo in cui egli stesso viveva la propria sessualità, e infine proponendo una dettagliata analisi testuale della novella, esattamente alla ricerca di quei segnali di cui parla Koestenbaum.

40. R.C. Murfin, *Gender Criticism and "Death in Venice"*, in T. Mann, *Death in Venice*, cit., p. 211. Cfr., *supra*, nota 9. Un altro testo fondante dei nascenti *gender studies* è *Engendering Men*, a cura di J.A. Boone, M. Cadden, Routledge, New York e Londra, 1990. Il sottotitolo era molto significativo dell'ipotetica "sudditanza" che ci si avviava a superare: *The Question of Male Feminist Criticism*.

41. W. Koestenbaum, *Wilde's Hard Labor and the Birth of Gay Reading*, in Boone, Cadden, *op. cit.*, pp. 176-177.

Nella Germania a cavallo tra i due secoli il tema dell'omosessualità maschile era molto sentito. È proprio in ambito tedesco, verso la fine dell'Ottocento, che nasce il concetto moderno di omosessuale. Mentre fino ad allora si era parlato di «atti omosessuali», spiega Tobin, la comunità medico-scientifica iniziò a parlare di «persone omosessuali», trasformando per la prima volta in epoca moderna il comportamento sessuale in identità<sup>42</sup> e collegandolo a un concetto di psicopatologia. Al tempo stesso, Thomas Mann aveva accesso al pensiero classicista di intellettuali del 19° secolo, quali J. J. Winkelmann, Friedrich Müller e August von Platen, i quali non solo riconoscevano la presenza dell'omosessualità nella storia dell'umanità, ma ne proponevano una definizione artisticamente e culturalmente positiva. Thomas Mann cresce, quindi, proprio in un'epoca in cui varie teorie cercano per la prima volta di affrontare e classificare questo comportamento sessuale. Per di più, il processo a Oscar Wilde del 1895 aveva avuto risonanza mondiale, e, nel 1907, un simile processo ai danni del Principe Filippo di Eulenburg-Hertefeld aveva scosso la Germania perché accusava di omosessualità (punita dal noto Paragrafo 175 del Codice penale tedesco) questo stimato membro dell'entourage dell'imperatore Guglielmo II. A Lubecca, la piccola città natia di Mann, esplose uno scandalo sessuale quando, nel 1882, più di cento residenti furono coinvolti in un giro di prostituzione maschile.

«Uno scandalo di tali proporzioni nella relativamente piccola città di Mann conferma la forte presenza del tema omosessuale nella Germania del tardo diciannovesimo secolo. La controversa natura dell'omosessualità in quest'epoca deriva dalle teorie contraddittorie che stavano costruendo un moderno concetto di sessualità: un discorso filologico e filosofico nel quale i classici antichi e moderni avallano o spiegano l'omosessualità, un discorso medico che promuove l'idea dell'innatezza dell'omosessualità, e una battaglia tra discorsi legali e religiosi su chi debba penalizzare l'omosessualità. È importante leggere Thomas Mann e le sue creazioni letterarie nel contesto di questi discorsi contraddittori»<sup>43</sup>

Dopo aver dimostrato, attraverso i diari e altri scritti di Mann, che l'autore concepiva il proprio desiderio nei confronti degli uomini prevalentemente

42. La terminologia era anche diversa: si parlava di «atti di sodomia» e di «sessualità contraria» e poi, dal 1892, per la prima volta, di «omosessualità». Cfr. R. Tobin, *Why Is Tadzio a Boy? Perspectives on Homoeroticism in "Death in Venice"*, in T. Mann, *Death in Venice*, cit., a cura di C. Koelb, pp. 207-232.

43. *Ivi*, p. 213. Sul rapporto con i classici, si veda anche R. Robertson, *Classicism and Its Pitfalls: "Death in Venice"*, in *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, a cura di R. Robertson, CUP, Cambridge 2002, pp. 95-106.

come piacere visivo, Tobin dimostra come lo sguardo sia il binario centrale del desiderio nella novella. Proponendone una «lettura sperimentale», alla ricerca di «connotazioni omosessuali sin dall'inizio del testo iscrive molti più dettagli che non solo l'infatuazione di Aschenbach per Tadzio in uno schema profondamente coerente». I dettagli vanno dalla scelta dell'ambientazione, sia per quanto riguarda Monaco e il Giardino Inglese, sia Venezia, tutti luoghi che all'epoca notoriamente fornivano precisi punti di ritrovo per omosessuali, all'uso di alcuni termini fortemente allusivi. In particolare il verbo *treiben*, il sostantivo *Verkehr* e l'aggettivo *geil*, tutti usati da Mann in punti strategici della novella, possono avere un doppio senso di stampo sessuale. E ciò che viene provocato dall'incontro con lo sconosciuto al cimitero («un incontro sessuale fallito», secondo Tobin), ovvero «un assetato desiderio giovanile di paesi lontani, un sentimento tanto vivo, tanto nuovo o pure da tanto tempo inusitato o dimenticato»<sup>44</sup> indicherebbe chiaramente repressione e rimozione del desiderio, che diventa chiaramente omosessuale grazie alle connotazioni falliche delle piante descritte nel sogno tropicale. Inoltre, la terminologia legata al concetto di «debolezza», con il quale vengono descritti i personaggi dei libri di Aschenbach richiama, secondo Tobin, altri scritti in cui Mann usava lo stesso termine per alludere all'omosessualità maschile. Ancora: «Sebbene in inglese il legame tra il clima [umido, oppressivo di Venezia] e la passione di Aschenbach dipenda dalla generica sensualità dell'afa [in inglese *sultriness* indica sia «afa» che «sensualità», N.d.A.] in tedesco, questa afa, «schwül», è a solo una dieresi di distanza dal desiderio specificamente omosessuale del termine «schwul» [in tedesco moderno sta per «gay», N.d.A.]»<sup>45</sup>. Dall'immaginario militare all'universo pedagogico, dalla filosofia alla cultura classica, passando per i viaggi e per il potere sublimatorio della letteratura, Tobin giunge alla deduzione che, secondo Mann, «il desiderio omosessuale ha cementato le istituzioni della società»<sup>46</sup> e *Morte a Venezia* ne è manifesto canonizzato.

Gli studi di genere che analizzano *Morte a Venezia*, pubblicati in Inghilterra o in America, sono ovviamente molto numerosi, sia perché il testo si presta perfettamente ai *Queer Studies*, sia perché questi si sono sviluppati maggiormente in ambito accademico angloamericano. Tra i tanti, conviene ricordarne due che si concentrano sul concetto di desiderio. Pubblicato su una rivista della Wayne State University (Michigan), un saggio scritto a

44. T. Mann, *La Morte a Venezia*, cit., p. 89.

45. R. Tobin, *op. cit.*, p. 226.

46. *Ivi*, p. 227.

due mani propone la lettura della novella come «testo esemplare dell'alto modernismo, un testo che mette in dubbio le «certezze morali ed estetiche della cultura borghese», aggiungendo che le letture che se ne sono fatte «sono circoscritte a una teoria del desiderio in cui il desiderio è desiderio di raggiungere l'irraggiungibile». Secondo i due studiosi, invece, l'arte modernista di Mann mostrerebbe le aporie insite nella connessione tra rappresentazioni dell'omoerotismo e pretese maschiliste implicite nell'ideologia patriarcale che produce ed è prodotta dall'arte borghese. La novella metterebbe in discussione le convenzionali nozioni di differenza sessuale solo per riaffermarle. Le opposizioni binarie del discorso borghese rifletterebbero e rinforzerebbero valori patriarcali quali la misoginia e l'omofobia<sup>47</sup>. Sul rapporto tra desiderio e borghesia torna un altro critico, il quale considera *Morte a Venezia* il resoconto della disintegrazione del potere di Aschenbach, della sua autorevolezza sociale e politica, sotto la pressione del desiderio. La sua arte sarebbe un'arte della repressione e del contenimento del desiderio, un'arte che sostiene la società borghese. Ma l'arte è nemica dell'ordine borghese, e un desiderio fatale dell'incommensurabile lo distruggerà<sup>48</sup>.

Avvalendosi delle teorie marxiste, femministe e di genere, del *reader-oriented criticism* e degli studi culturali, inglobandole in un nuovo rapporto tra testo e contesto, alcuni critici americani che gravitavano intorno all'università californiana di Berkeley hanno proposto, dall'inizio degli anni Ottanta, un nuovo approccio allo studio letterario che è andato sotto il nome di «neo-storicismo». Il testo non veniva più isolato dal contesto ma affondato in esso, recuperando influssi e passaggi che sono reciproci, poiché si dovevano «sfumare le frontiere e le distinzioni tra la storia e le altre scienze sociali, tra ciò che è sullo sfondo e ciò che è in primo piano (*background/foreground*), materiali storici e letterari, eventi politici e poetici»<sup>49</sup>.

Dall'abbattimento delle frontiere tra personale e sociale, tra tempo politico e individuale parte uno studioso che ha programmaticamente applicato a *Morte a Venezia* la critica neo-storicista, dimostrando come, nonostante la convenzione letteraria di dare una data ambigua per la collocazione della

47. T. Hayes, L. Quinby, *The Aporia of Bourgeois Art: Desire in Thomas Mann's "Death in Venice"*, in «Criticism», 2, 1989, pp. 159-60. Secondo Shookman (*op. cit.*, p. 193), però, i due studiosi si affidano alla traduzione errata della Lowe-Porter, misinterpretando così un paio di passaggi-chiave del testo originale.

48. E. Goodheart, *Desire and Its Discontents*, Columbia U. P., New York 1991, cit. in Shookman, *op. cit.*, p. 194.

49. R.C. Murfin, *The New Historicism and "Death in Venice"*, in T. Mann, *Death in Venice*, cit., p. 248.

storia «in un pomeriggio di primavera del 19...»<sup>50</sup>, la Storia dell'epoca abbia un ruolo tutt'altro che secondario nella novella. Aschenbach, un personaggio la cui pace interiore è minacciata, personificherebbe un intero continente sotto la minaccia di una guerra che sarebbe poi esplosa di lì a poco. «Dall'incipit, *Morte a Venezia* ci invita a riflettere sulle svariate connessioni tra letteratura e storia. [...] Il tempo politico e il tempo privato convergono quando veniamo a sapere che il protagonista aveva assunto il nome di von Aschenbach “dal cinquantesimo compleanno”, cioè aveva ricevuto un titolo nobiliare. Il “von” è ovviamente parte della caratterizzazione di Aschenbach come rappresentante dell'establishment culturale e politico, mentre il racconto che segue coinvolge la costante erosione di tale status. Questa confluenza torna al termine della sua storia, quando Aschenbach va in spiaggia la mattina del suo ultimo giorno di vita, carico di disperazione, “sebbene non riuscisse a distinguere se questa [sensazione] si riferisse al mondo esterno o alla sua condizione personale”. Qual è la relazione tra il mondo esteriore e quello personale, tra il politico e il privato? E se l'esistenza di Aschenbach dall'inizio viene enfaticamente messa in relazione con gli sviluppi europei, allora *Morte a Venezia* suggerisce forse che il crollo del protagonista sulla spiaggia di Venezia sta per un presagio della catastrofe che avrebbe colpito il continente? In tal caso, quella che appare come una storia che si occupa fondamentalmente di questioni letterarie – uno scrittore e il suo blocco, le sue astruse preoccupazioni estetiche, e un'infatuazione privata – si trasformerebbe in una radicale riflessione su questioni di alta politica»<sup>51</sup>. Etica, estetica, storia e politica appaiono profondamente connesse nella novella, grazie a questa lettura critica che dimostra come la complessità della costruzione storica, nel testo, si avvalga anche della componente mitica di matrice nietzschiana per tessere una «fitta intertestualità di riferimenti storico-culturali» nei quali il tempo del mito irrompe nel presente dando vita a una «temporalità radicalmente nuova, in cui il passato non è mai passato del tutto, poiché l'antica Grecia può improvvisamente intromettersi negli avvenimenti quotidiani e il presente, una dimensione potenzialmente gravida di sogni, non è pienamente presente poiché le sue simbologie mitologiche indicano sempre verso altre dimensioni»<sup>52</sup>.

50. T. Mann, *La morte a Venezia*, in *op. cit.*, p. 87.

51. R.A. Berman, *History and Community in “Death in Venice”*, in T. Mann, *Death in Venice*, cit., pp. 264-265.

52. *Ivi*, p. 266.

La dimensione politica appare trasfigurata nell'albergo di Venezia e nella sua clientela cosmopolita, in cui Aschenbach riconosce «le facce aride e lunghe degli americani, una numerosa famiglia russa, signore inglesi, ragazzi tedeschi con istitutrici francesi. Sembrava predominare l'ambiente slavo. Subito accanto si parlava polacco»<sup>53</sup>. Questa «internazionalità superficialmente placida non riesce ad attutire totalmente la premonizione di una incipiente crisi politica annunciata all'inizio come minaccia che aleggiava sull'Europa e al tempo stesso sull'orizzonte della narrazione come una nuvola minacciosa»<sup>54</sup>. Sebbene nessuno voglia dare a Mann capacità premonitrici, è chiaro che la sua arte era abbastanza sensibile al contesto da incorporare nel testo implicite indicazioni della crisi delle nazionalità che avrebbe presto ridisegnato la mappa dell'Europa.

I rapporti tra Italia e Austria, tra Russia e Polonia, tra mondo occidentale e realtà coloniali sono tutti codificati nei personaggi e nelle ambientazioni. Se la Russia zarista occupava gran parte di quella che sarebbe diventata la Polonia indipendente, dopo la Prima Guerra Mondiale, è significativo che Tadzio, polacco, sia descritto nella sua unica versione imbruttita precisamente nel momento in cui osserva una famiglia russa: «Aveva appena notato la famiglia russa, quando un irato disprezzo gli passò sul viso come una bufera. La fronte gli si rabbuiò; la bocca sporgeva, le labbra ebbero uno spasimo che tirò di colpo la guancia, e i sopraccigli erano tanto aggrottati da far assumere, sotto lo sforzo, agli occhi affossati e cattivi e scuri, l'espressione dell'odio. Guardò a terra, guardò ancora una volta minaccioso indietro, alzò le spalle in una mossa violenta di disprezzo e d'ostilità, lasciandosi i nemici alle spalle»<sup>55</sup>. «Data la grazia e la bellezza che il ragazzo emana in tutto il testo, è davvero impressionante che Mann sottolinei in modo così netto e negativo l'inimicizia nazionalista che distorce i bei lineamenti di Tadzio»<sup>56</sup>, continua il critico, che considera uno dei temi più sottilmente riusciti della novella la sua denuncia dell'estrema labilità della rete di identità nazionali alla vigilia della Prima Guerra Mondiale.

## Una nuova *Morte*: Visconti

Il 5 marzo del 1971, quando Luchino Visconti presentò a Londra in prima mondiale il suo film *Morte a Venezia*, i critici italiani lo accolsero quasi una-

53. T. Mann, *La morte a Venezia*, cit., p. 112.

54. R.A. Berman, *op. cit.*, p. 267.

55. T. Mann, *La Morte a Venezia*, cit., p. 119.

56. R.A. Berman, *op. cit.*, p. 268.

nimemente come capolavoro<sup>57</sup>, qualcuno in Germania lo accusò addirittura di sacrilegio<sup>58</sup> in un coro, anche oltralpe, generalmente positivo, mentre i recensori americani gridarono allo scandalo. I motivi avevano a che fare sia con il contenuto in sé e per sé, sia con l'apparente abbandono, da parte del regista, del suo stile precedente, sia con il rapporto tra il film e la novella di Mann. Nonostante negli Stati Uniti il film fu presentato più in sordina rispetto al glamour londinese in un cinema d'essai di New York, oltre tre mesi più tardi, le reazioni non si fecero attendere. Sul «Time» il commento fu caustico: «*Morte a Venezia* di Mann non tratta dell'omosessualità così come *La metamorfosi* di Kafka non tratta di entomologia. Questo film è mediocre; è corrotto e distorto [...] ed è irreversibilmente, imperdonabilmente gay»<sup>59</sup>.

Il primo recensore, sul «New York Times», era stato un po' meno sessuofobo ma altrettanto drastico nell'intento di stroncarlo: «Visconti ha trasformato *Morte a Venezia*, che tratta tanti argomenti, tra cui l'abietta ma trionfante capitolazione di un artista ai propri sensi, nel racconto scenograficamente barocco di un immoralista inibito, un vecchio smorfioso che si prende una forsennata infatuazione per un bel giovane e così, malauguratamente, resta troppo a lungo in una città che sta morendo di una segreta pestilenza. [Il film] è così pieno di effetti ricercati e pretende di essere di tale seria intenzione, che convincerà, credo, gli scettici, che il cinema sia un'arte di secondo livello. [...] Questo ovviamente non ha senso. I film possono andare oltre e più in profondità, come lo stesso Visconti ha dimostrato in opere quali *La caduta degli dei* e *Rocco e i suoi fratelli*, film che funzionavano nonostante, e non grazie ai loro effetti sensazionali. [...] Il film è stato più decorato che diretto o scritto da Visconti [...]. Il film diventa una noia elegante [...]. Invece di aver dato vita alla storia, temo, Visconti l'ha imbalsamata»<sup>60</sup>.

Anche le recensioni meno a caldo, pubblicate successivamente sulle riviste specializzate di cinema, non furono clementi. Il recensore di «Film Quarterly» si soffermò sulla differenza tra l'Aschenbach di Mann e quello di Visconti. Il primo «era un'autorità morale che rappresentava i valori e la grandezza della borghesia. [...] Era il portavoce di coloro che avrebbero distolto lo sguardo da uomini troppo deboli o troppo sensibili per sopravvivere in un'epoca egoistica, dura e puritana. Nelle mani di Luchino Visconti, Aschenbach è

57. Cfr. la sezione a cura di Francesco Bono e Gianni Sarro in questo volume.

58. B. Schmeier, *Viscontis "Tod in Venedig" – ein Sakrileg*, in «Lübeckische Blätter», cit. in Shookman, *op. cit.*, p. 129.

59. S. Kanfer, *Soul Destroyed*, in «Time», 5 luglio 1971, p. 41, cit. in W. Aitken, *Death in Venice. A Queer Film Classic*, Arsenal Pulp Press, Vancouver 2011.

60. V. Canby, *Fate Spells "Death in Venice"*, in «The New York Times», 18 giugno 1971, p. 24.

un signore represso e formale, la cui infatuazione per un adolescente squisitamente bello riflette più ignominia che ironia». Un elemento positivo, l'autrice lo coglie nei movimenti di macchina privi di dialogo: «Visconti opera magnificamente con l'evocazione della ricca borghesia in vacanza a Venezia. [...] Le donne sono in numero di gran lunga superiore agli uomini, adombrando così l'arrivo della guerra – un messaggio che Visconti trasmette a perfezione con una semplice panoramica, senza una parola di quel dialogo didattico che troppo spesso era stato la tecnica dell'esposizione storica ne *La caduta degli dei*». Ma la raffigurazione filmica di Aschenbach continua a essere la scelta che meno la convince: manca il suo periodo tedesco, non ne percepiamo quindi il cambiamento che Mann rivela nella novella; non ha profondità di espressione, ma solo smorfie «con le quali Bogarde trasmette le voglie represses di Aschenbach». «Il film di Visconti è più riuscito quando torna alla sua visualizzazione della borghesia [...]. Mentre le riprese nella lobby dell'Hotel des Bains mostravano questa borghesia in tutta la sua superficiale bellezza e invulnerabilità, sulla spiaggia essi vengono mostrati scoperti, laidi, volgari, disgustosi»<sup>61</sup>.

Anche una recensione pubblicata l'anno successivo avrebbe accentuato gli aspetti negativi, «sbagliati» dell'operazione viscontiana: il regista veniva accusato di aver «distrutto» le ambiguità dell'Aschenbach manniano, in un film che proponeva «un inebriante banchetto per gli occhi e l'udito, ma che non fa giustizia alle profondità e alle sottigliezze dell'originale». La sua «impeccabile accuratezza di superficie» non trasmetterebbe le dimensioni mitologiche della novella. L'errore principale di Visconti sarebbe nel ritratto di Venezia: nostalgico nei confronti del suo scomparso mondo borghese, egli suggerisce «un'atmosfera di costante capriccio sentimentale che è un travestimento del sensuale e demoniaco estetismo che circonda la Venezia di Mann»<sup>62</sup>.

Autore di un elogiativo libro su Luchino Visconti pubblicato nel 1967 (il primo in lingua inglese), Geoffrey Nowell-Smith viene chiamato dal suo editore a pubblicare una versione aggiornata della sua monografia nel 1973, nella quale aggiungere un capitolo per ognuno dei film usciti successivamente alla prima edizione, ovvero *Lo straniero*, *La caduta degli dei* e *Morte a Venezia*. Nel 2003 il libro vede una terza edizione ulteriormente ampliata: in tutti e tre i casi lo studioso, nell'atto di analizzare la filmografia viscontiana, si interroga anche sulla propria posizione storico-critica, fornendo così un

61. J. Mellen, *Death in Venice*, in «Film Quarterly» 25.1, 1971, pp. 41-47.

62. B.M. Kane, cit. in Shookman, *op. cit.*, p. 130.



interessante resoconto dell'evoluzione del suo punto di vista, e permettendoci, oggi, di ipotizzare le motivazioni di un approccio, da parte della cultura anglosassone, che è passato da un iniziale rifiuto di *Morte a Venezia* a una successiva rivalutazione e definitiva canonizzazione.

Nella prima introduzione Nowell-Smith esalta il genio di Visconti, paragonandone l'originalità di esiti all'opera di Fritz Lang e Orson Welles. Lo inserisce nel dibattito sul neo-realismo, smussando le polemiche che nel decennio precedente avevano accompagnato tale categorizzazione, ammonendo della «persistenza, nella mente di molti, di parte della generale estetica del neorealismo, il suo naturalismo con coscienza sociale», pur non negando «il legame di Visconti con tale movimento, né il bisogno di fornire una responsabile ridefinizione di tale legame»<sup>63</sup>. Nel 1973, scrivendo di *Morte a Venezia*, l'autore sente, evidentemente, traditi i canoni estetici che avevano informato il suo apprezzamento dei primi film di Visconti. Programmaticamente, dichiara di voler leggere il film senza far riferimento alla fonte letteraria, come se non fosse basato su un testo preesistente, «se non altro per vedere dove ci porta» tale lettura. Il percorso lo porta, dopo una analisi strutturale del film, a non trattenere più il proprio fastidio nei confronti dell'oggetto di studio: «Ci dice molto sulla novella di Mann», dichiara, «che il *pastiche* patetico che ne ha fatto Visconti sia ancora capace di riprodurre almeno qualche eco dell'originale sottigliezza del suo discorso. *Morte a Venezia* di Visconti, infatti, non è semplicemente un film vuoto, ma pretenzioso – pretenzioso e soprattutto parassitico. L'esistenza, accanto al film, di quel piccolo miracolo di prosa discorsivo-narrativa che è *Der Tod in Venedig* sembra aver esonerato Visconti da qualsiasi tentativo di produrre un discorso proprio. Nel caso (frequente) di un vuoto nella struttura simbolica del film, lo spettatore può inserire mentalmente informazioni tratte dalla novella originale. [...] L'enorme architettura art-déco nella quale Visconti ha calato la figura sbiadita di Gustav von Aschenbach, il compositore, evoca il mondo di una certa letteratura decadentista che investe l'intera impresa con i Valori della Cultura. Poco importa che questi valori, in realtà, non ci sono».

Di tutto lo spessore manniano, delle sue contraddizioni, della sua capacità di raccontare una crisi culturale e ideologica, nel film ci sarebbe «solo l'odore». «Sono molto consapevole», chiarisce Nowell-Smith, «che qualche anno fa non mi sarei espresso così su nessun film di Visconti. Se avesse fatto *Morte a Venezia* al tempo in cui scrissi la prima edizione di questo libro, l'avrei indubbiamente trattato con maggior indulgenza. Probabilmente avrei evidenziato

63. G. Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, BFI, London 2003, p. 9.

la costante padronanza tecnica del mezzo da parte di Visconti, e la ricorrenza di caratteristiche autoriali riconducibili ai film precedenti, l'uso della risata, per esempio, o la rivendicazione dei valori della cultura alta contro quelli dello spettacolo popolare. Ma non ritengo più che il controllo tecnico [...] o anche l'autorialità siano valori da cercare in quanto tali. Riconosciuti sì, ma non necessariamente difesi». Ciò di cui lo studioso accusa Visconti è di non aver fatto un'operazione consapevole, né, tantomeno, fruttuosa, con il materiale che aveva a disposizione. In altri termini, ritiene che il regista non abbia lavorato alla struttura del film con un preciso intento artistico, bensì di aver «vagato, bendato, in aree che oggi vengono attivamente esplorate da altri registi, magari minori, ma con gli occhi aperti»<sup>64</sup>.

La critica è a dir poco feroce, ma, a detta dello stesso studioso, è tale perché l'apprezzamento precedente era superlativo. Anche *La caduta degli dei*, ammette Nowell-Smith, non è facile da metabolizzare. Ciò che appare chiaro da questa reazione è che *Morte a Venezia* vede la luce in epoca di pieno strutturalismo, in un momento in cui gli studi accademici di cinema esplodono nel mondo angloamericano e non solo, rinascendo proprio con un apporto fortemente teoretico e non meno ideologico. Il film di Visconti, in questo *milieu*, appare, evidentemente, troppo estetizzante e le sue doti originali sfuggono alla gabbia stretta del marxismo imperante. Nowell-Smith dovrà attendere l'edizione del suo libro del 2002 per dichiarare che le sue preoccupazioni teoriche gli avevano «impedito di vedere qualità del film che erano perfettamente apparenti», se lui le avesse volute vedere, «qualità di *mise en scène* che il film possiede indipendentemente dalle sue origini nella novella di Mann» della quale può costituire una «critica, se non una metacritica»<sup>65</sup>.

In realtà, già negli anni Settanta, nelle riviste di cinema americane e inglesi i critici stavano aggiustando il tiro, trovando sempre più elementi positivi in un film che sfidava le categorie e le ideologie, così come i presupposti estetici dell'epoca in cui era stato prodotto. Alexander Hutchinson, nel 1974, offre una valutazione decisamente positiva del film: l'uso della musica, i flashback, i richiami letterari di Visconti (dal *Dottor Faustus* di Mann), e la sua «attenta manipolazione» della prossemica dei personaggi permettono a Visconti di dare al film una «struttura metaforica» e di apportare «importanti revisioni» al testo originario. Tra i vari segmenti del film analizzati dal critico, la scena in cui Aschenbach incontra i ragazzi in ascensore evidenzia il tema, ricorrente in Visconti, del «potere distruttivo della passione sessuale

64. *Ivi*, pp. 166-169.

65. *Ivi*, p. 171.

in relazione al tradimento» e fa di Tadzio un traditore e un cospiratore dell'eros<sup>66</sup>. Sebbene non totalmente positivo, il commento di un altro studioso, pubblicato nel 1976, ascrive, però, a Visconti, la capacità di rendere l'amore di Aschenbach per la bellezza visibile in modi che Thomas Mann non è in grado di trasmettere, tanto che la visione del film permetterebbe un «arricchimento stereoscopico»<sup>67</sup> rispetto alla semplice lettura dell'originale. Due anni più tardi, uno degli elementi inizialmente più discussi del film, ovvero la trasformazione di Aschenbach da scrittore a musicista, viene considerato da Anthony Mazzella la scelta più riuscita di Visconti: con la musica di Mahler, scrive il critico, Visconti rende perfettamente il processo creativo di Aschenbach, trasformando in musica la «tela di parole della novella di Mann»<sup>68</sup>.

Negli anni Ottanta si attenuano le polemiche sugli aspetti controversi del film e si amplia lo spettro degli apprezzamenti critici, che vanno dallo studio delle immagini della decadenza all'analisi di un elemento inesauribile, ovvero la musica, e, ancora, al rapporto con Nietzsche<sup>69</sup>, finché, nel 1998, Henry Bacon non pubblica la sua monografia sul regista italiano, nel quale riprende i fili dei tanti dilemmi sollevati da *Morte a Venezia* per arrivare alla conclusione che si tratti di un film «straordinariamente bello», capace di «trasformare lo splendore letterario in splendore audiovisivo» e per il quale la fonte letteraria va considerata come solo una delle ispirazioni alla base della creazione viscontiana. In modo più scientifico e meno virulento di quanto fossero stati alcuni precedenti studi del film, Bacon analizza anche i movimenti di macchina e la fotografia, suggerendo che «la macchina da presa esprime abilmente la soggettività dei personaggi. La scena nella hall che precede il primo pasto di Aschenbach è un tour de force di movimenti di macchina, con un intrigante gioco di punti di vista. L'alternarsi di panoramiche e zoom di Pasqualino de Santis è al suo massimo livello di sofisticazione e di espressività»<sup>70</sup>.

66. A. Hutchinson, *Luchino Visconti's "Death in Venice"*, in «Literature/Film Quarterly», 1, 1974, pp. 31-43.

67. I. Singer, cit. in Shookman, *op. cit.*, p. 208.

68. *Ivi*, p. 207.

69. C. Galerstein, *Images of Decadence in Visconti's "Death in Venice"*, in «Literature/Film Quarterly», 13.1, 1985, pp. 29-34; A. Fletcher, *Music, Visconti, Mann, Nietzsche: "Death in Venice"*, in «Stanford Italian Review», 1-2, 1986, pp. 301-12; R.E. Wiehe, *Of Art and Death: Film and Fiction Versions of "Death in Venice"*, in «Literature/Film Quarterly», 3, 1988, pp. 210-215.

70. H. Bacon, *Visconti. Explorations of Beauty and Decay*, CUP, Cambridge e New York 1998, p. 168 e *passim*.

## Riscritture angloamericane

Nel contestare una delle accuse più frequentemente mosse a Visconti, quella della poca fedeltà al testo di Mann, Henry Bacon si era chiesto «per quale divino diritto la novella avesse dovuto esser lasciata nella sua originaria forma verbale». Così, difatti, non è stato: dopo il regista italiano, il compositore britannico Benjamin Britten ha portato in scena nel 1973 un'opera lirica con lo stesso titolo, il coreografo americano John Neumeier ha creato un balletto nel 2003 mantenendo ancora il titolo originale, mentre nel 1990 l'autore britannico Gilbert Adair aveva proposto una riscrittura della novella di Mann nel romanzo *Love and Death on Long Island*, trasformato in un omonimo film nel 1997 da Richard Kwietnowski.

Artista noto e apprezzato sia nella cultura anglosassone che da parte dei melomani del resto del mondo, Britten scrisse *Morte a Venezia* negli ultimi anni di vita, dopo aver dato vita a opere tratte da classici moderni quali *Giro di vite* di Henry James (*The Turn of the Screw*, 1954) e *Billy Budd* di Herman Melville (1951 e 1964). Ultimo lavoro del compositore, *Morte a Venezia*, un'opera in due atti su libretto di Myfanwy Piper, debuttò all'Aldinburgh Festival il 16 giugno del 1973 e fu immediatamente accolta con interesse ed entusiasmo. Secondo i recensori, l'incomunicabilità tematizzata da Mann nel rapporto con Tadzio si era prestata perfettamente al linguaggio puramente musicale, finanche meglio che nel film di Visconti. La narrazione musicale di Britten avrebbe trasmesso «una equivalente dell'ambiguità, dell'ironia e dell'uso del punto di vista presenti nella prosa di Mann»<sup>71</sup>. Una scelta molto interessante fu quella di usare, per il ruolo di Tadzio e della sua famiglia, dei ballerini privi di arie da cantare e quindi di presentarne l'essenzialità corporea senza suoni.

«Sia nel contenuto che nelle sue strutture musicali, *Morte a Venezia* di Britten rappresenta una summa della sua carriera di artista, che dovette diventare più significativa per lui quando la consapevolezza della sua mortalità diventava sempre più pressante»<sup>72</sup>, scrive un critico, facendo riferimento al fatto che l'opera fu scritta negli anni in cui il compositore si era gravemente ammalato di cuore. Britten non riuscì a presenziare alla prima dell'opera, per la quale il ruolo principale era stato scritto, come altri suoi lavori del passato,

71. R. Hillman, *Literatur – Film – Musik: "Der Tod in Venedig"*, cit. in Shookman, *op. cit.*, p. 213.  
72. C. Hindley, *Eros in Life and Death: "Billy Budd" and "Death in Venice"*, in *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, a cura di M. Cooke, CUP, Cambridge e New York 1999, p. 156 e *passim*.

per il compagno Peter Pears. Tre anni prima di morire, Britten era riuscito a dar vita a un progetto al quale pensava «almeno dal 1965» e per i cui diritti fu aiutato da Golo Mann, figlio di Thomas, che aveva conosciuto in una comune di artisti a New York nel 1940. Più in là negli anni, Britten avrebbe addirittura dichiarato: la novella di Mann «è tutta la storia di me e di Peter»<sup>73</sup>.

La musica di *Morte a Venezia*, continua lo studioso, «incorpora non solo le tecniche che il compositore aveva sviluppato in tutto l'arco della sua vita, ma anche risonanze tratte da una varietà di stili. Particolarmente degni di nota sono il suo uso dell'inno delfico del secondo secolo avanti Cristo per rappresentare la Voce di Apollo, e l'idea di una forma ritmicamente libera di recitativo con notazione dell'altezza che [...] fornisce un'eccellente soluzione al problema di presentare il flusso di coscienza di Aschenbach»<sup>74</sup>. Diversamente da un film – per quanto la versione di Visconti fosse parca di dialoghi – un'opera lirica ha la possibilità, e in qualche modo l'obbligo, di concentrare i messaggi verbali in brevi arie cantate in grado di trasmettere la psicologia dei personaggi e l'evoluzione della trama. In *Morte a Venezia* Britten dà ad Aschenbach parole che non ha nella versione in prosa, e ne dà di significative: «Cosa mi aspetta al varco qui, Ambigua Venezia, dove l'acqua è sposata alla pietra e la passione confonde i sensi?»<sup>75</sup>, canta il protagonista. Nella scena 6, obbligato a rientrare in albergo per l'errore di spedizione del bagaglio, ha i seguenti versi: «Sono furioso perché devo tornare, ma gioisco segretamente. Vacillo, irrisolto, assurdo», finché non chiude il primo atto con la dichiarazione a Tadzio, cantata quasi soffocando: «Ti amo».

Il secondo atto si apre con l'uomo che accetta i propri sentimenti per il ragazzo, definendoli «ridicoli, ma anche sacri e no, non un disonore, nemmeno in queste circostanze». Nella scena seguente, in un bar di Venezia, la «Signora delle Perle», madre di Tadzio, nota l'interesse dell'uomo e si interpone tra i due per evitare anche un contatto visivo. Così, nelle scene successive, la passione diventa ossessiva, e dopo uno degli inseguimenti a distanza, il suo amore per Tadzio gli fa sognare un mondo impossibile: «Che ne dici, se tutti fossero morti e solo noi due rimasti in vita?» (Atto II, scena 12).

Nella scena finale, mentre per Mann Aschenbach può solo immaginare un invito da parte di Tadzio («si sentiva come se il pallido e amato psicagogo

73. Ivi, p. 155. Sulla comune di New York, cfr. S. Tippins, *February House. The Story of W.H. Auden, Carson McCullers, Jane and Paul Bowles, Benjamin Britten, and Gypsy Rose Lee Under One Roof in Brooklyn*, Mariner, New York 2006.

74. C. Hindley, *op. cit.*, p. 156.

75. B. Britten, "Death in Venice": *Vocal Score*, Faber, London 1974, p. 38.

là fuori gli sorrisse, lo chiamasse»<sup>76</sup>), nell'opera di Britten il ragazzo effettivamente lo chiama a sé, verso il mare, con un cenno, cosa che non accade nel film di Visconti, in cui la silhouette in controluce di Tadzio si volta verso la spiaggia, dove c'è l'uomo in fin di vita, e poi indica l'orizzonte. La dialettica dei corpi, la distanza, il distacco, il contatto visivo e non corporeo sono elementi che accomunano il film e l'opera lirica, elementi che John Neumeier, nella sua versione danzata del 2003, non poteva non superare. L'intreccio dei corpi, lo sfiorarsi tra Tadzio e Aschenbach, infatti, è la caratteristica più originale del balletto, nel quale l'anziano scrittore diventa un coreografo. Scegliendo una coincidenza tra l'arte di Aschenbach e il mezzo rappresentativo, questa versione recupera la dimensione metanarrativa della novella di Mann, in parte perduta da Visconti e da Britten.

Gustav von Aschenbach è qui impegnato a creare la sua coreografia più significativa, un balletto basato sul Re di Prussia Federico il Grande, ma il panico lo blocca, con memorie della madre morta che prendono vita e lo confondono. In un *pas de trois* con La Barbarina, ballerina di corte, e Federico, la crisi si fa più pressante: forma e struttura, controllo e simmetria sono i poli che segnano i sincopati movimenti scenici di Aschenbach. Solo alla fine della prima di due parti l'uomo incontra Tadzio, e all'inizio della seconda riesce a coreografare un nuovo *pas de deux* pregno di emozione, dopo il quale, però, addormentandosi sulla spiaggia del Lido, viene sopraffatto da un sogno orgiastico che lo obbliga a riconoscere il dio dell'Eros e a lasciarsi andare. Così facendo, abbandona il tentativo di terminare la sua nuova opera, che rimane incompiuta, mentre si compie il suo destino di morte colerica e passionale, come nell'originale. Ma, diversamente da tutte le altre versioni, qui i due corpi si incontrano, si intrecciano, si fondono in movimenti che li fanno apparire due parti di una stessa entità, sebbene essi si avvicinino al suono funesto del «Liebestod» di Wagner.

«Ciò che mi affascina nella mia interpretazione della novella di Thomas Mann», ha dichiarato Neumeier, «è la descrizione dell'amore assoluto»<sup>77</sup>. Dopo il debutto a Baden-Baden nel 2003, il direttore artistico del Balletto di Amburgo ha portato la sua *Morte a Venezia* anche nella sua terra di origine, andando in scena a New York e a Los Angeles nel 2007 con il cast immutato per il 90 per cento (successivamente a Barcellona e Parigi, 2008, Venezia e Vienna nel 2009). Al suo arrivo a New York, il balletto non ebbe recensioni entusiasmanti. Su un quotidiano, ricordando che l'artista è un espatriato

76. T. Mann, *La Morte a Venezia*, cit., p. 168.

77. [http://www.hamburgballett.de/e/\\_tod.htm](http://www.hamburgballett.de/e/_tod.htm); ultima consultazione 11 giugno 2013.

volontario, avendo lasciato gli Stati Uniti per la Germania dagli anni Sessanta, una giornalista non si perita di trovare da ridire su tutti gli elementi dello spettacolo, ironizzando anche sulla tarda presa di coscienza da parte di Aschenbach della propria sessualità, che avviene «sorprendentemente tardi, considerando gli anni che deve aver passato circondato da ballerini dall'aspetto eccezionalmente avvenente»<sup>78</sup>. Un'altra recensione parte dallo stesso presupposto: «Comodamente nascosto all'Hamburg Ballet da oltre 30 anni, Mr. Neumeier ha la compagnia, i soldi e il tempo per concedersi tutti i lussi che vuole, e *Morte a Venezia* mostra questa indulgenza in ogni poro. [...] Le poche volte in cui il pezzo riesce è quando diventa una celebrazione di atleticità maschile e un inno ai mini costumi da bagno»<sup>79</sup>. Più apprezzato sui blog degli amanti della danza<sup>80</sup>, il balletto viene accolto come un piccolo capolavoro – delle capacità artistiche europee – quando arriva a Los Angeles: «Meravigliosamente danzato in due atti dall'Hamburg Ballet, *Morte a Venezia* di John Neumeier modernizza coraggiosamente la trama e sovverte le questioni centrali della nota novella di Mann. [...] Questo dramma di un flusso di coscienza danzato, sorprendentemente originale, è arrivato all'Orange County Performing Arts Center come prova della grandezza degli esperimenti creativi che le compagnie europee di ballo continuano a offrire al loro pubblico, ma che in questo Paese non si fanno più da un quarto di secolo. [...] Qui Gustav von Aschenbach è un coreografo che sembra essere tra i trenta e i quarant'anni, mentre lo sfuggente Tadzio non è un innocente quattordicenne ma piuttosto un atletico ventenne o giù di lì con muscoli belli da morire (il che, praticamente, è ciò che accade). [...] Nel finale [...] Aschenbach si avvolge febbrilmente intorno a Tadzio, cercando – cosa? – una sorta di fusione, forse. Ma il bisogno è molto, molto al di là della sfera sessuale, e Riggins [Aschenbach, N.d.A.] ci fa quasi vedere la propria anima uscire dal suo corpo. [...] Nessun coreografo, vivente o del passato, avrebbe potuto essere altrettanto perfetto nel mostrare il classicismo costrittivo di Aschenbach, il dolore del suo isolamento, la sua passione per Tadzio (o per ciò che rappresenta), i giochi in spiaggia del ragazzo, gli eleganti rituali sociali degli ospiti dell'hotel e gli *action-painting* neo-espressionisti di sesso e morte»<sup>81</sup>.

78. J. Dunning, *Thomas Mann Dances to the Strains of Bach and Wagner*, in «The New York Times», 9 febbraio 2007, p. 18.

79. H. Shaw, *Not the Mann He Once Was*, in «The Sun», 9 febbraio 2007, p. 5.

80. Cfr. [tonyaplank.com](http://tonyaplank.com) e [thewinger.com](http://thewinger.com).

81. L. Segal, *A Way Back to Freedom*, in «Los Angeles Times», 19 febbraio 2007, p. 2.

Anche la scelta dei ballerini era stata commentata molto positivamente: «Neumeier ha creato un ruolo eccellente per Lloyd Riggins nei panni dell'eroe Gustav von Aschenbach. Riggins, a sua volta, lo ha trasformato nel ruolo più importante della sua vita. [...] Trovare il ragazzo perfetto, Tadzio, era un'altra grande sfida, considerando la continua esaltazione da parte di Mann della divinità del giovane. L'imponente, biondo Edvin Revazov, del *corps de ballet*, deve essere stato inviato dall'Olimpo per questo compito. Era al tempo stesso puro, seducente e irraggiungibile»<sup>82</sup>. Il balletto recupera la simbologia manniana del palmo della mano di Aschenbach, prima serrato e poi aperto a indicare la costrizione e l'abbandono alle emozioni del protagonista, con un movimento visivamente efficace: al momento del rilassamento del pugno, i ragazzi adolescenti del Lido di Venezia saltano sull'intero palcoscenico, compiendo delle significative spaccate sia in aria che a terra.

Dopo varie metamorfosi della novella, alcune concepite, altre solo approdate negli Stati Uniti, la profezia della giornalista che accolse Mann in America nel 1937 si è avverata, anche se solo parzialmente: Tadzio è rinato su suolo americano, non propriamente tra i grattacieli di Manhattan, bensì a poca distanza, sulla striscia di terra che si staglia di fronte alla città di New York – essendone anche parte, poiché contiene i quartieri di Queens e di Brooklyn – e che porta il nome di Long Island, a sua volta luogo culturalmente connotato in quanto diede i natali a Walt Whitman, bardo dell'amore tra maschi.

Le immagini delle onde dell'oceano, di orme sulla sabbia e la silhouette di un giovane uomo e il suo cane che tornano verso una Porsche blu elettrico scorrono sotto ai titoli di testa del film *Amore e morte a Long Island*. «È così difficile decidere da dove iniziare; specialmente se, diversamente da voi, io conosco già la fine. Ma diciamo che questa storia ha avuto inizio con la fine di un'altra, molto, molto lontano dalle onde di Long Island»<sup>83</sup>, recita la voce narrante del film. Per molti lettori o spettatori è subito chiaro che la storia ha avuto, realmente, inizio nel lontano 1912, con Thomas Mann, e che il ragazzo inquadrato è la reincarnazione di Tadzio. Tra Mann e il film, oltre a Visconti e a Britten, c'è il romanzo che si apre, direi inevitabilmente, con il protagonista, uno scrittore di mezza età («sono nato nell'anno di grazia 193-»<sup>84</sup>), che fa una passeggiata nei quartieri vicino alla sua abitazione lon-

82. L. Bleiberg, *A Powerful Provocative "Death"*, in «Orange County Register», 19 febbraio 2007, p. 11.

83. R. Kwietniowski, *Love and Death on Long Island. Screenplay*, ScreenPress, Suffolk 1998, p. 3.

84. G. Adair, *Love and Death on Long Island*, Minerva, London 1990, p. 4.



dinese. Non c'è Venezia al suo orizzonte, bensì un cinema nel quale entra, solo ed esclusivamente perché è stato colto impreparato dalla pioggia e non ha altro luogo in cui ripararsi. Qui, convinto di vedere un film tratto da E. M. Forster che, peraltro, era stato suo mentore in passato – altra progenie chiaramente allusiva, il Thomas Mann britannico? – subisce, in realtà, un *teen movie* americano, *Hotpants College II*, una «inqualificabile idiozia anche per una “forma d’arte” spregevole come il cinema»<sup>85</sup>. Il protagonista, Giles De’Ath (questa *morte*, dunque, ce l’ha in sé – e diversamente da Aschenbach, infatti, non morirà) chiarisce, col precedente commento, di essere un uomo del passato, un classicista di professione, ma anche di indole, tanto che, nel momento in cui acquisterà una rivista di home video, il titolo gli apparirà come il presente indicativo del verbo latino *videre*.

Durante la passeggiata, la visione di una palma in un giardino privato «sineddoche e simbolo della luce, del calore e del colore di cui la quotidianità britannica è così assetata» non lo porta dove si aspettava: «Mi trasportò non più a Sud, in un luogo non più esotico o allettante di Torquay, quel gioiello insipido della English Riviera»<sup>86</sup>. In realtà, l’uscita da casa (un «outing»<sup>87</sup>, lo definisce con inequivocabile premonizione sulla natura sentimental-sessuale dell’esito) lo porta in un altro mondo a lui alieno: la contemporaneità – le sue peripezie per visionare una videocassetta sono sagacemente rivelatorie – e verso un suo più profondo bisogno di bellezza che gli provocherà una inattesa – ma immediatamente accettata – infatuazione per il giovane attore del film visto per errore, Ronnie Bostock.

Eppure, Giles è vedovo, ha perso la moglie da circa un decennio, e non ha mai, «nemmeno ai tempi febbrilmente libidinosi della scuola [...] avuto qualcosa che potesse essere considerata un’esperienza omosessuale. [...] Sapevo di essere, anche allora, “noiosamente eterosessuale”, come mi ero più tardi descritto a un malinconico pretendente a Cambridge. Per quanto riguarda il concetto di bisessualità, così tanto di moda oggi, mi rifiutavo di prenderne in considerazione la stessa premessa. Il “bisessuale”, per quanto mi concerne, era un calunniatore di sé stesso e dei suoi più profondi istinti; a dir poco, una vittima dell’autoinganno più improduttivo. Per me, aveva una comica rassomiglianza precisamente con quel giovane infelice che mi aveva goffamente fatto delle avance all’università e che, in un tentativo già di per sé fallimentare di conquistarmi, aveva blaterato, in modo vagamente

85. *Ivi*, p. 31.

86. *Ivi*, p. 3.

87. *Ivi*, p. 50.

disperato, di come amasse “ogni tipo di musica, dalla classica al pop”. Ma quando, invitato nella sua stanza a prendere dei biscotti e un bicchierino di sherry, avevo avuto la possibilità di ispezionare la sua collezione di dischi, scoprii fila su fila di oscure commedie musicali di Broadway e, nascosti come per vergogna e imbarazzo, certamente mai cercati con quel senso di puro e semplice piacere che potevano offrire, una biblioteca classica consistente in non più di tre dischi»<sup>88</sup>.

Nonostante, o proprio a causa, di queste convinzioni teoriche così articolate (e la lunga citazione permette di percepire uno stile à la Thomas Mann, se non fosse anche chiaramente jamesiano), Giles molto probabilmente è un calunniatore di se stesso, poiché inizia una vera e propria ossessione d'amore per il giovane e avvenente attore appena intravisto sul grande schermo: «Ciò che differenzia un vero ossessivo da chi soffre di semplici dipendenze, l'alcolista o l'amante non corrisposto, la cui monomania finirà con l'insinuarsi in ogni spazio vuoto della sua esistenza, finché non arriva non solo a coincidere con quell'esistenza, ma a espandersi veramente a una velocità tale, fino a raggiungere una dimensione mostruosa, che finisce con l'avvolgerla, sopraffarla, trasformando l'esistenza in null'altro che una parte della mania, come quella mania una volta era stata solo una parte dell'esistenza – ciò che, voglio dire, differenzia un *vero* ossessivo è che, sebbene, come era adesso il mio caso, non cerca e vigorosamente rifiuterebbe un rimedio per la sua mania, egli tuttavia fa di tutto per contenere il potere che essa ha su di lui all'interno di un perimetro organicamente determinato, dove possa più deliziosamente suppurare»<sup>89</sup>.

Se non è palese qui il distacco ironico che il narratore impone al lettore, poiché la sua infatuazione non è mediata né dalla sua cultura, né da un narratore esterno come era nel caso della novella di Mann, non può non esserlo nell'episodio in cui, giunto a Long Island, dove vive il giovane attore, acquista dei rotocalchi e scopre che Ronnie ha appena annunciato il suo matrimonio con una fotomodella. Il «noioso eterosessuale», nel leggere questa notizia, sente scivolargli di mano tutte le riviste e cade, svenuto, come una invasata fan adolescente. Considerando che non ha più tempo da perdere per conquistare il suo amato, riesce ad avvicinarlo inventando di volerlo incontrare per via di una figlioccia undicenne che è sua ammiratrice. L'escamotage sarebbe poco significativo se non fosse che la bimba si chiama Alice: la bambina che è in lui ha il nome dell'eroina carrolliana che viaggia verso un paese delle meravi-

88. *Ivi*, pp. 44-45.

89. *Ivi*, p. 66.

glie. Va ricordato che Gilbert Adair era un autore esplicitamente interessato all'intertestualità, che esplorò non solo con questo romanzo, ma anche con una riscrittura del classico di Lewis Carroll, *Alice Through the Needle's Eye* e un *Peter Pan and the Only Children*<sup>90</sup>.

Il romanzo termina poco dopo: Giles viene invitato a cena da Ronnie e la sua fidanzata, riuscendo a conquistarlo con la propria cultura. Il giorno successivo, però, l'uomo chiede di incontrare di nuovo il ragazzo, e, dopo aver blaterato di temi edipici, di padri e figli nella letteratura e nel cinema, gli dichiara di amarlo, tenta di trattenerlo nel momento in cui egli fugge da questo inizio di stalking, e infine torna al motel per scrivergli una lettera, prima di tornare in Inghilterra.

Il film, diversamente, indugia ben più a lungo sull'incontro tra i due: la spiaggia dell'apertura è il luogo in cui si incontreranno, complice inconsapevole la fidanzata di lui. Passano insieme vari pomeriggi, sulla Porsche decappottabile del divo, o nella sua casa a lavorare su ipotetici cambiamenti che Giles suggerisce di apportare al copione del suo film successivo. Nel frattempo, dal fax collegato al telefono di Ronnie arrivano ogni tanto le riscritture del copione, le variazioni dei dialoghi che gli sceneggiatori inviano all'attore affinché si prepari sulla versione più recente delle sue scene.

Ma anche nel film, in modo compulsivo – dunque, questa passione veramente non era mediata da nessuna consapevolezza da parte di Giles – l'uomo si dichiara al ragazzo, che resta attonito e, diversamente dal romanzo, «guarda Giles quasi teneramente, con uno strano tipo di rispetto. [...] Ronnie stacca gentilmente la propria mano dalla presa di Giles e si rimette gli occhiali da sole. Giles fissa il suo riflesso nelle lenti, mentre Ronnie si alza, lo tocca brevemente sulla spalla e se ne va»<sup>91</sup>.

Obbligato a vedere se stesso nello sguardo – a questo punto impenetrabile, schermo, a sua volta, come quello in cui vide Ronnie la prima volta – del suo idolo, Giles torna al motel e gli scrive una lettera, che viene letta dalla

90. L'autore ha anche dedicato un libriccino a Wladyslaw Moes, il ragazzo polacco che fu di ispirazione per il Tazio della novella di Mann: G. Adair, *The Real Tazio. Thomas Mann's Death in Venice and the Boy Who Inspired It*, Carroll & Graf, New York 2001. Ed. it. *La vera storia di Tazio. L'icona bionda di Morte a Venezia*, Arcana, Milano 2002. Anche il titolo del suo romanzo, *Amore e morte a Long Island*, è una chiara citazione del titolo di un testo fondante della critica letteraria americana, *Love and Death in the American Novel*, di Leslie Fiedler, nel quale lo studioso aveva postulato la presenza, in alcuni romanzi americani classici, di un immane elemento omoerotico. L. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Stein & Day, New York 1966 (ed. riveduta rispetto all'originale del 1960. L'intuizione relativa alla componente omoerotica, in realtà, risale a un articolo pubblicato nel 1948). Ed. it. L. Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Longanesi, Milano 1983.

91. R. Kwietniowski, *op. cit.*, p. 132.

sua voce fuori campo. Nel romanzo non viene rivelato il contenuto di questa missiva, mentre nel film la voce di Giles la legge e si riaggancia alla voce della scena iniziale, avvicinando, in un gioco di ruoli, il divo allo spettatore: «Mio caro Ronnie. È così difficile decidere da dove iniziare; specialmente se, diversamente da te, io conosco già la fine. Ma diciamo che questa storia ha avuto inizio con la fine di un'altra, molto, molto lontano dalle onde di Long Island...»<sup>92</sup>. Mentre lo scrittore viene portato in taxi all'aeroporto, si vede Ronnie seduto sul pavimento della sua casa a leggere appassionatamente la lettera, in cui il moderno Aschenbach gli racconta come è nata e come si è evoluta la sua ossessiva passione per lui. Alla fidanzata che gli chiede cosa siano tutti quei fogli che escono dal fax, lui risponde: «Riscritture»<sup>93</sup>.

92. *Ivi*, p. 136.

93. *Ivi*, p. 137.

«Un film suo. Deve tutto e niente a Mann».  
*Morte a Venezia* secondo la critica

**FRANCESCO BONO, GIANNI SARRO**

### **Il miglior film**

Gli anni '60, dopo essersi aperti con *Rocco e i suoi fratelli* e *Il Gattopardo*, avevano poi segnato per Visconti un periodo difficile, in cui «la creatività viscontiana ha tutta l'aria di attraversare una grave fase critica», nota uno fra gli studiosi più autorevoli del regista, Lino Micciché<sup>1</sup>. Ad un film, *Vaghe stelle dell'Orsa*, del 1964, che da gran parte della critica è giudicato minore, era seguito nel 1967 l'insuccesso de *Lo straniero* e, dopo il controverso, problematico *La caduta degli dei*, il nuovo film, *Morte a Venezia*, riconcilia pienamente la critica con il regista, il cui adattamento del racconto di Mann è considerato esplicitamente un capolavoro.

Per Alberto Moravia, che lo recensisce su «L'Espresso», il film è «uno dei migliori di Visconti»<sup>2</sup>, e i più importanti critici non mostrano dubbi. «Dopo *Senso*», scrive Giovanni Grazzini, «qui Visconti ha raggiunto il punto più alto della sua armonica intelligenza d'uomo di spettacolo»<sup>3</sup>. Concorda Lino Micciché: è «il miglior film realizzato da Visconti successivamente a *Rocco e i suoi fratelli*»<sup>4</sup>; e Gian Luigi Rondi lo giudica «il film più importante di Visconti»<sup>5</sup>, con il quale, come chiosa più di un critico, Visconti si lascia alle spalle le incertezze, gli errori degli anni '60. «Questo è un Visconti autentico, finalmente se stesso»<sup>6</sup>, nota Sergio Turrone; e Claudio Quarantotto è netto: «Dopo anni di errori (*Lo Straniero*) e orrori (*Vaghe stelle dell'Orsa*) divagazio-

1. L. Micciché, *Luchino Visconti*, Marsilio, Venezia 1996, p. 59.
2. A. Moravia, *Un idillio nato tra i bacilli*, in «L'Espresso», n. 11, 14 marzo 1971, p. 23.
3. G. Grazzini, *Morte a Venezia di Visconti*, in «Corriere della Sera», 6 marzo 1971.
4. L. Micciché, *Morte dell'artista borghese*, in «Avanti!», 6 marzo 1971.
5. G.L. Rondi, *In Morte a Venezia un dialogo di sguardi*, in «Il Tempo», 5 marzo 1971.
6. G. Turrone, *Umano / Disumano*, in «Filmcritica», n. 218, settembre-ottobre 1971, p. 395.

ni e confezioni di lusso, che avevano indotto alcuni ad affrettarne le esequie artistiche, [...] Visconti ritorna in vita»<sup>7</sup>. «È un film, come il libro, di valore assoluto»<sup>8</sup>, plaude Sergio Frosali, a cui *Morte a Venezia* appare «l'opera più perfetta di Visconti». «Il capolavoro di Visconti», è anche la valutazione di Guglielmo Biraghi<sup>9</sup> e c'è chi, fra i critici, ampliando il giudizio oltre l'opera viscontiana, assegna a *Morte a Venezia* un posto nell'olimpico della storia del cinema. «Un capolavoro, in assoluto, tra i più alti che lo schermo abbia dato agli anni nostri»<sup>10</sup>, lo considera il critico de «Il Messaggero». «È senza forse uno dei film più validi che siano mai apparsi nella storia del cinema»<sup>11</sup>.

Se l'atteggiamento prevalente della critica di fronte a *Morte a Venezia* è di esplicito elogio, si registrano anche giudizi più sfumati e parte della critica, pur apprezzando *Morte a Venezia*, appare titubante a iscriverlo, *tout court*, fra i capolavori del regista. Sulle pagine di «Gente» Ornella Ripa dà conto del plauso che raccoglie *Morte a Venezia*, ma il nuovo film di Visconti gli appare prevedibile: «*Morte a Venezia* è piaciuto a quasi tutti senza stupire»<sup>12</sup>; e Gian Filippo Belardo, recensendolo su «L'Osservatore Romano», si mostra cauto: «È ancora presto per dire se *Morte a Venezia* sia il film più rappresentativo di Luchino Visconti, ancora più di *Senso* o di *La terra trema*»<sup>13</sup>. Per Paolo Valmarana c'è «il sospetto che anche *Morte a Venezia*», come *Le notti bianche* e *Lo straniero*, «pagine grigie di un'esemplare carriera di autore», a cui il critico de «Il Popolo» accosta il nuovo film, «non appartenga alla migliore ispirazione viscontiana»<sup>14</sup>; e Franco Colombo esprime un'analogha perplessità: «Il film non è certo uno dei migliori di Visconti»<sup>15</sup>, mentre appaiono un'eccezione, nell'insieme, i giudizi di Luigi Cavicchioli su «La Domenica del Corriere»: «Futile e grossolano, tremendamente noioso. Un film irritante»<sup>16</sup>, e di Morando Morandini, a cui *Morte a Venezia* appare «un'opera minore o manieristica, e mi dà pena dirlo»<sup>17</sup>. Un giudizio che sorprende, considerando

7. C. Quarantotto, *Morte a Venezia*, in «Giornale d'Italia», 7 marzo 1971.

8. S. Frosali, *L'ultimo Visconti*, in «La Nazione», 19 marzo 1971.

9. G. Biraghi, *Il film*, in «Il Messaggero», 5 marzo 1971.

10. *Ibidem*.

11. S. Paulovich, *L'ultima belle époque prima della catastrofe*, in «La Fiera Letteraria», n. 5, 14 marzo 1971, p. 29.

12. O. Ripa, *Una morte bellissima*, in «Gente», n. 13, 3 aprile 1971, p. 84.

13. G.F. Belardo, *Morte a Venezia*, in «L'Osservatore Romano», 10 marzo 1971.

14. P. Valmarana, *Lussuose ma tardive le nozze Visconti - Mann*, in «Il Popolo», 6 marzo 1971.

15. F. Colombo, *Visconti, dalla denuncia alla meditazione*, in «L'Eco di Bergamo», 15 marzo 1971.

16. L. Cavicchioli, *Una faccenda terribilmente privata*, in «Domenica del Corriere», n. 13, 30 marzo 1971, p. 83.

17. M. Morandini, *Per l'ultimo Visconti Thomas Mann è un alibi*, in «Tempo», n. 10-11, 13 marzo 1971, p. 68.

la finezza del critico che lo pronuncia, e che Morando Morandini poi rivede nel suo *Dizionario dei film*, in cui *Morte a Venezia* ottiene 3 stelle e 1/2: «È, forse, il film più proustiano di Visconti [...] Elegia sulla fine di un mondo con momenti memorabili»<sup>18</sup>.

Particolare risalto, fra i giudizi sfavorevoli, assume quello del direttore di «Cinema Nuovo», Guido Aristarco, una fra le voci più importanti della critica fra dopoguerra e anni '70 e spesso considerato «il critico più viscontiano»<sup>19</sup>. Di fronte a *Morte a Venezia*, questi rimprovera a Visconti di perseguire una bellezza, una perfezione che divengono, con il tempo, fine a se stesse e l'osservazione, insieme a *Morte a Venezia*, investe ugualmente i suoi film precedenti. «Non è che gli ultimi film di Visconti», osserva Guido Aristarco, «siano di cattiva qualità»; «le sequenze belle sono numerose» e il regista mostra in *Morte a Venezia* «maestria nel tradurre figurativamente e nella colonna sonora atmosfere, ambienti, paesaggi, fisionomie»; tuttavia «il suo stile, proprio come quello dell'Aschenbach», prosegue Guido Aristarco, con le parole con cui Mann nella novella tratteggia lo scrittore, «rifugge ormai dalle "arditezze spontanee, dalla novità sottile delle sfumature", si tramuta in "qualcosa di nitidamente conforme alla tradizione", diventa "conservatore, formale"»<sup>20</sup>.

Un'analoga critica muovono Bruno Torri, che rimprovera a Visconti su «Cinemasessanta» di concepire *Morte a Venezia* «senza attenzione al presente», negando al film, che «denota una carenza di spessore, non intriga e non agisce», «né grandezza, né importanza»<sup>21</sup>; e Ugo Casiraghi, che sul quotidiano del PCI, *L'Unità*, concede che *Morte a Venezia* è «un'opera sincera del Visconti attuale», ma stigmatizza la mancanza di coraggio, d'innovazione, che invece lo caratterizzavano un tempo, rimpiangendo il Visconti «che abbiamo amato [...] più problematico e generoso, anche se più contraddittorio, della gioventù»<sup>22</sup>. «Sfibrato di fronte alla realtà esterna che incombe», e che fatica a comprendere, in un tempo in cui il cinema si confronta con «angosce collettive ed esistenziali di ben più vaste proporzioni», Visconti, «tutto rannicchiato in suo sogno di purezza e di bellezza», è l'accusa di Ugo Casiraghi, rifugge il confronto con il mondo che cambia e «sentendo l'epoca nostra

18. L. Morandini, L. Morandini, M. Morandini, *Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna 2009, p. 946.

19. G. Aristarco, *La trilogia tedesca*, in D. Bruni, V. Prevadelli (a cura di), *Studi viscontiani*, Marsilio, Venezia 1997, p.133.

20. G. Aristarco, *L'odore di morte nella poetica viscontiana*, in «Cinema Nuovo», n. 210, marzo-aprile 1971, p. 123.

21. B. Torri, *Luchino Visconti e Thomas Mann*, in «Cinemasessanta», n. 81-82, gennaio-aprile 1971, p. 65.

22. U. Casiraghi, *La caduta di un artista*, in *L'Unità*, 6 marzo 1971.

instabile e confusa, manchevole o deficitaria nelle nuove proposte culturali e ideologiche, l'artista si confina con nostalgia e con alterigia, in quello che fu il suo grembo materno»<sup>23</sup>.

Alle perplessità di una parte della critica risponde indirettamente Lino Micciché, quando recensendo *Morte a Venezia* sull'«Avanti!», rintuzza preventivamente l'accusa che, ad esempio, muove Guido Aristarco. «Storcerà la bocca», osserva Lino Micciché, una critica «avvezza, sulla scorta delle prime e grandi opere viscontiane, *Ossessione* e *La terra trema*, e della battaglia per il neorealismo [...] a leggere l'opera di Visconti come l'esegesi critica del contrasto storico tra decadenza borghese e coscienza progressista»; «questa critica non troverà in *Morte a Venezia* neppure un barlume tematico a cui appigliarsi»<sup>24</sup>. È necessario, al contrario, cambiare il punto di vista, «abbandonando un discorso che, negli anni, ha non poco deformato la comprensione dell'opera viscontiana» e *Morte a Venezia* appare a Lino Micciché «un film chiave alla luce del quale va rivista l'intera opera viscontiana». Dello stesso parere è Antonello Trombadori, che rigetta su «Vie Nuove» l'accusa di disimpegno di parte della critica contro *Morte a Venezia*: «Niente affatto un Visconti improvvisamente voltosi o finalmente conosciutosi nell'elegia crepuscolare e nel disimpegno», e rimarcando l'intima continuità fra *Morte a Venezia* e «quella componente della creatività viscontiana che si è in apparenza maggiormente discostata dall'altra più direttamente immersa nei conflitti storico-sociali, intendo la componente che va da *Le notti bianche*, a *Vaghe stelle dell'orsa*, a *Lo straniero*», Antonello Trombadori scorge in Visconti «un chiaroveggente, addirittura razionale poeta della crisi che scuote il mondo moderno»<sup>25</sup>.

## Affinità elettive

Con *Morte a Venezia* si concretizza un rapporto di lunga data fra Visconti e Thomas Mann. La critica lo rimarca ampiamente, evidenziando lo stretto rapporto che, già prima di *Morte a Venezia*, sussiste fra Visconti e l'opera manniana, a cui il regista attinge frequentemente, in più di un film. «Tra i *livres de chevet* di Luchino Visconti l'opera di Thomas Mann occupa, si sa,

23. *Ibidem*.

24. L. Micciché, *Morte dell'artista borghese*, cit.

25. A. Trombadori, *Un quadro stupendo dipinto sulla pellicola*, in «Vie Nuove», n. 13, 31 marzo 1971, p. 43.



un posto preminente», osserva Aldo Scagnetti sulle colonne di «Paese Sera» e ricorda come «in giovinezza il regista aveva intenzione di trarre un film dal racconto *Unordnung und frühes Leid*»<sup>26</sup>. «*Morte a Venezia* rappresenta un po' il coronamento di una storia d'amore fra due grandi»<sup>27</sup>, e il film appare un naturale e, in fondo, prevedibile punto d'approdo. «Da quando il cinema italiano si è slegato dal palo del neorealismo, è cominciata l'attesa dell'incontro di Luchino Visconti e Thomas Mann»<sup>28</sup>, e «che l'incontro dovesse avvenire sul raffinato terreno di *La morte a Venezia* era pure prevedibile», nota Angelo Solmi; «il contrasto fra giovinezza e maturità al declino, fra bellezza e corruzione, su uno sfondo storico e simbolico [...], doveva tentare il regista di *Senso*»<sup>29</sup>. «Da latente e implicito che era», osserva Giovanni Raboni, «il thomasmanismo di Luchino Visconti si è finalmente risolto in un diretto confronto testuale»; e il critico dell'«Avvenire» scorge in *Morte a Venezia* il culmine di un percorso di avvicinamento a Mann che ha avvio in Visconti con *Rocco e i suoi fratelli* un decennio prima. «Dopo *Rocco e i suoi fratelli*, che non solo nel titolo, ma anche nel ruolo mitico-simbolico del protagonista [...] riecheggiava la struttura di *Giuseppe e i suoi fratelli*; dopo *La caduta degli dei*, il cui plurilinguismo, svariante dagli elisabettiani a Dostoevskij, aveva tuttavia come solido cardine il modello dei *Buddenbrook*, *Morte a Venezia*, si vuole ora decisamente trascrizione per immagini di uno dei testi più limpidi e concentrati del grande scrittore tedesco»<sup>30</sup>.

In *Morte a Venezia* la critica individua uno degli incontri più felici nel cinema di Visconti con la letteratura. Si loda il regista «che ha fatto suo il tema manniano con un gusto, un'aderenza, una misura e una penetrazione ammirevoli»<sup>31</sup> e Gian Filippo Belardo sottolinea sul quotidiano della Santa Sede come «l'incontro tra un regista decadente e un romanziere che aveva fatto del decadentismo il proprio credo artistico, non poteva essere più felice»<sup>32</sup>. A dispetto delle difficoltà che pone la trasposizione sullo schermo del testo manniano, «un romanzo assolutamente, preziosamente letterario e che perciò sembrava escludere ogni possibilità di traduzione o di interpretazione cinematografica»<sup>33</sup>. «Trarre un film da *La morte a Venezia* poteva

26. A. Scagnetti, *Il destino di un vinto nel Mann di Visconti*, in «Paese Sera», 5 marzo 1971.

27. P. Valmarana, *Lussuose ma tardive le nozze Visconti - Mann*, cit.

28. M. Liverani, *Visconti: i suoi modelli, il suo distacco, la sua lezione*, in «Il Dramma», n. 3, marzo 1971, p. 50.

29. A. Solmi, *Dolce morte di un amore proibito*, in «Oggi», n. 13, 29 marzo 1971, p. 118.

30. G. Raboni, *Così muoiono a Venezia i sogni decadenti*, in «Avvenire», 6 marzo 1971.

31. P. Bianchi, *Morte a Venezia secondo Visconti*, in «Il Giorno», 6 marzo 1971.

32. G.F. Belardo, *Morte a Venezia*, cit.

33. C. Quarantotto, *Morte a Venezia*, cit.

riuscire – pensiamo – soltanto a un regista della tempra di Luchino Visconti», è il giudizio di Franco Colombo su «L'Eco di Bergamo», e se il regista esce vincitore da quella che Mino Argentieri definisce «una sfida ardua»<sup>34</sup>, è anche per la profonda affinità che sussiste fra lo scrittore tedesco e Visconti, «per tanti versi, vicino al poeta tedesco, alla sua persistente ambiguità tra bene e male, alla sua vena fulgida e decadente»<sup>35</sup>. Sul punto insistono ugualmente Gian Filippo Belardo, per il quale Visconti affronta con *Morte a Venezia* «una storia particolarmente adatta al suo tipo di sensibilità artistica»<sup>36</sup>, e Renzo Tian: «Guidato da affinità profonde, Visconti ha mostrato come il cinema autentico, sa trasfondere anche le atmosfere e le vibrazioni più segrete delle grandi pagine scritte»<sup>37</sup>.

Questione centrale intorno a cui la critica si divide diviene il grado di fedeltà che *Morte a Venezia* dispiega rispetto alla novella d'origine. Non mostra dubbi Leo Pestelli su «La Stampa»: «Visconti ha traslocato con sommo riguardo quel racconto, dotto, chiuso in una rete di magia intellettuale, che è *La morte a Venezia*»<sup>38</sup>, e Giovanni Raboni condivide la valutazione: «La trascrizione di Visconti è aderente alle singole suggestioni del testo»<sup>39</sup>. Anche Gian Luigi Rondi fa della fedeltà a Mann un elemento di merito del film, riconoscendo a Visconti di aver «rigorosamente rispettato le due dimensioni del romanzo, quella reale e quella simbolica»; «le ha riprodotte sullo schermo con felice, perfetto equilibrio»<sup>40</sup>. È lo stesso giudizio di Vittorio Ricciuti su «Il Mattino», che tuttavia riconosce il diritto al regista di discostarsi dal testo letterario, laddove la specificità del cinema lo richiede; Visconti «ha seguito fedelmente la storia», scrive quest'ultimo, «difformandosi soltanto quando il linguaggio delle immagini, assai più esigente di quello delle parole, lo richiedeva»<sup>41</sup>. La questione appare ad altri un falso problema e, più che una presunta fedeltà a Mann, preme a una parte della critica evidenziare, al contrario, l'autonomia con cui Visconti si rapporta alla novella. Per Maurizio Liverani il regista «si è avvicinato a Mann probabilmente con l'istinto del parassita; ma calpestando, come un vendemmiatore nel tino, dalla *Morte a Venezia*, ha estratto un vino che

34. M. Argentieri, *Dolcezza e furore, condanna e pietà in Morte a Venezia*, in «Rinascita», n. 3, 12 marzo 1971, p. 19.

35. F. Colombo, *Visconti, dalla denuncia alla meditazione*, cit.

36. G.F. Belardo, *Morte a Venezia*, cit..

37. R. Tian, *Il libro*, in «Il Messaggero», 5 marzo 1971.

38. L. Pestelli, *La Venezia decadente di Mann nell'opera raffinata di Visconti*, in «La Stampa», 6 marzo 1971.

39. G. Raboni, *Così muoiono a Venezia i sogni decadenti*, cit.

40. G.L. Rondi, *In Morte a Venezia un dialogo di sguardi*, cit.

41. V. Ricciuti, *Morte a Venezia di Visconti*, in «Il Mattino», 6 marzo 1971.

riconosciamo inconfondibilmente suo»<sup>42</sup>; e Camillo Bassotto scrive: «Visconti ha fatto un film suo, deve tutto e niente a Mann»<sup>43</sup>.

Nel lavoro di adattamento della novella per il cinema, come evidenzia la critica, Visconti attinge anche ad altre opere manniane. In proposito Gian Luigi Rondi osserva che Visconti interpreta la novella «anche alla luce di due testi fondamentali dello stesso Mann, il *Saggio biografico* e la *Lettera sul matrimonio*», che integra «con alcuni passi dei suoi romanzi più maturi»<sup>44</sup>. Il riferimento è, in particolare, al *Doktor Faustus*, del 1947. Innesti e contaminazioni non si fermano al solo Mann e Antonello Trombadori, per esempio, scorge in *Morte a Venezia* anche l'eco di un'opera goethiana; «letto attraverso il film di Visconti *Der Tod in Venedig* rassomiglia molto alle *Elegie erotiche romane* dedicate da Goethe ad una acerbissima bellezza femminile». «In ambedue i testi», osserva Antonello Trombadori, «vi è il canto sempre verde dell'amore per la misteriosa giovanile fragranza dei sensi e vi è il primo netto incupirsi dell'ala della morte sul triste sorriso dei vecchi cantori davanti agli oggetti conturbanti della loro interamente confessata dedizione»<sup>45</sup>.

È palese l'intento di Visconti in *Morte a Venezia* di attualizzare problematicamente il testo manniano, sottraendosi, come osserva Gian Piero Dell'Acqua, che recensisce il film su «Cinemasessanta», a un'operazione di semplice illustrazione. Se il regista «segue il testo con uno scrupolo perfino un po' ossequioso», precisa quest'ultimo, «fin dall'inizio ci si accorge che il suo intento è deformante, ben lontano da quello di un *visualiser* sia pure d'alta scuola»<sup>46</sup>. Sul processo di attualizzazione cui Visconti sottopone la novella si sofferma in particolare Lino Micciché. È «una *contaminatio*, che in parte storicizza, in parte rilegge, anche alla luce del Mann successivo, la novella dell'11», scrive il critico dell'«Avanti!»<sup>47</sup>, per il quale Visconti modifica il punto di vista e allenta il riferimento all'epoca in cui la vicenda ha luogo, la *fin de siècle*, rileggendo l'Aschenbach manniano alla luce dell'Adrian Leverkühn del *Doctor Faustus*, in cui si riflettono le inquietudini e il disorientamento che segue il secondo conflitto mondiale e al quale l'ideale d'armonia cui aspira lo scrittore di *Der Tod in Venedig* appare irraggiungibile. «Il tentativo viscontiano di far perdere alla novella la patina del tempo è del tutto giustificato», è la valutazione di Lino Micciché, che tuttavia osserva come «tale tentativo

42. M. Liverani, *Visconti: i suoi modelli, il suo distacco, la sua lezione*, cit., p. 51.

43. C. Bassotto, *Morte a Venezia*, in «CM», n. 1, 1971, p. 27.

44. G.L. Rondi, *In Morte a Venezia un dialogo di sguardi*, cit.

45. A. Trombadori, *Un quadro stupendo dipinto sulla pellicola*, cit., p. 43.

46. G.P. Dell'Acqua, *Morte a Venezia*, in «Cinemasessanta», n. 83-84, maggio-agosto 1971, p. 67.

47. L. Micciché, *Morte dell'artista borghese*, cit.

non appare nel film sufficientemente e coerentemente sviluppato e risulta, per molti versi, più allusivo che esplicito»<sup>48</sup>.

Fra le modifiche che Visconti introduce rispetto alla novella, un punto cardine riguarda i personaggi, in particolare quello di Aschenbach, che conosce la trasformazione di maggior peso, diventando un musicista, con la figura di Gustav Mahler quale riferimento. In molti si soffermano sul cambiamento, rilevandone l'importanza. Su «Il Messaggero» Guglielmo Biraghi scrive che *Morte a Venezia* è un «film in cui Mahler è chiamato a «collaborare» non soltanto con brani sinfonici, [...] ma addirittura come modello per l'immagine del protagonista»<sup>49</sup>. Approva la trasformazione Alberto Moravia, per il quale: «Visconti ha colto la contraddizione che era, poi, la contraddizione centrale dell'intera cultura del tempo e l'ha abolita», facendo di Aschenbach, «scrittore ingrato [...] un esteta, un grande intellettuale, un musicista famoso nel quale è adombrata la figura del compositore austriaco»<sup>50</sup>; e se Micciché ricorda come la figura di Mahler aveva influenzato lo stesso Mann (il musicista muore nel 1911, anno in cui è scritta la novella)<sup>51</sup>, Aristarco evidenzia, al di là di «alcuni elementi biografici (l'insufficienza cardiaca e la morte ad essa dovuta)», «[le] altre connotazioni, espressive e di visione del mondo», che accomunano a Mahler l'Aschenbach viscontiano: «il naturalismo, il tardo romanticismo, l'inserimento nella III sinfonia di «a solo» e di voci maschili e, nella V, di parti cantate»<sup>52</sup>. Recensendo *Morte a Venezia* su «Oggi», anche Alfredo Mandelli si sofferma sul punto. Oltre a «una vaga somiglianza fisica, mescolata a quella con Thomas Mann», evocano la figura di Mahler «un paio di allusioni alle vacanze felici di Mahler con la moglie e i figli e alla morte di una sua bambina, della quale si vede per un attimo il funerale, ricordato o immaginato»<sup>53</sup>.

Qualcuno, invece, esprime riserve sulla trasformazione del personaggio di Aschenbach in musicista, come il critico de «Il Gazzettino», G.A. Cibotto, che lo considera un arbitrio e stigmatizza «[il] cambio di angolazione», che altera il racconto manniano, «affidato a un interrogativo estetico e alla sapiente evocazione di una temperie spirituale resa inquietante dal sospetto del peccato», mentre Visconti nel film forza «i toni, dando insistenza e consistenza a quelli che per Mann erano soltanto accenni casuali, fortuite

48. *Ibidem*.

49. G. Biraghi, *Il film*, cit.

50. A. Moravia, *Un idillio nato tra i bacilli*, cit.

51. L. Micciché, *Morte dell'artista borghese*, cit.

52. G. Aristarco, *L'odore di morte nella poetica viscontiana*, cit., p. 122.

53. A. Mandelli, *Visconti ci fa scoprire Mahler*, in «Oggi», n. 13, 29 marzo 1971, p. 118.

e inconsapevoli, coincidenze»<sup>54</sup>. È anche il dubbio di Alberico Sala, che si domanda sul «Corriere d'Informazione»: «L'aver convertito l'illustre scrittore [...] in un musicista dichiaratamente ispirato alla figura di Mahler [...] non sposta un po' troppo sui sensi quel ch'è in essenza un dramma della mente?»<sup>55</sup>. Ma quel che più disturba parte della critica è l'espedito cui Visconti fa ricorso di visualizzare in una serie di flashback i pensieri di Aschenbach, che in *Morte a Venezia* sono resi in dialoghi fra il musicista e un suo amico di vecchia data. Per Giovanni Raboni appaiono «discutibili [...] le aggiunte al testo ideate da Visconti allo scopo – d'altronde giustificato – di sceneggiare i sottofondi non mimabili del silenzio del personaggio»<sup>56</sup>; e Aldo Scagnetti scorge nei «sostrati ideologici manniani espressi un po' in pillole nei colloqui tra il musicista e l'amico alter ego» un punto di debolezza del film<sup>57</sup>. Anche Morando Morandini esprime una forte perplessità circa l'utilità dei flashback: «Sono episodi che arricchiscono veramente il racconto e che illuminano a ritroso il personaggio per far meglio intendere il suo cedimento?»<sup>58</sup>. La risposta è netta: «Ne dubitiamo».

Insieme al personaggio di Aschenbach cambia anche quello del giovane Tadzio, sul quale Visconti lavora in punta di cinepresa. Per Callisto Cosulich, che sottolinea la plastica bellezza di Tadzio, il personaggio costituisce «il simbolo d'una bellezza classica che l'artista moderno non è più in grado di conquistare, ma soltanto di copiare, deteriorandola»<sup>59</sup>; mentre altri evidenziano l'ambiguità che connota sottilmente la figura di Tadzio sullo schermo. Con riguardo al finale del film, «il ragazzo, fra i barbagli del sole, assume per un attimo la perfezione del David michelangiotesco», osserva Alberico Sala, «prima invece ha richiamato il sorriso della Gioconda o le Grazie botticelliane», e il personaggio «insinua un sentimento d'ambiguità, sembra partecipare dei due sessi, mentre dovrebbe sublimarli ambedue»<sup>60</sup>. In confronto alla novella Visconti capovolge la prospettiva e, mentre accentua «il processo di virilizzazione dei personaggi femminili, in Mann accennato», rileva Gian Filippo Belardo, riveste «il giovane Tadzio di pose ed atteggiamenti più tipici di una ragazza che di un giovane. Risultano evidenti allora la forza d'impatto e il fascino ambiguo che la vicenda acquista»<sup>61</sup>. Sull'enigmaticità di Tadzio

54. G.A. Cibotto, *Gli amorosi tradimenti di un grande Visconti*, in «Il Gazzettino», 6 marzo 1971.

55. A. Sala, *Troppa musica rispetto a Mann*, in «Corriere d'Informazione», 6-7 marzo 1971.

56. G. Raboni, *Così muoiono a Venezia i sogni decadenti*, cit.

57. A. Scagnetti, *Il destino di un vinto nel Mann di Visconti*, cit.

58. M. Morandini, *Per l'ultimo Visconti Thomas Mann è un alibi*, cit.

59. C. Cosulich, *Un abito fatto su misura*, in «ABC», n. 11, 12 marzo 1971, p. 47.

60. A. Sala, *Troppa musica rispetto a Mann*, cit.

61. G.F. Belardo, *Morte a Venezia*, cit.

insiste anche Mino Argentieri, che definisce la bellezza di Tadzio «apollinea, maliziosa e aggraziata», sottolineando come il fanciullo prenda parte attiva nel sottile gioco di seduzione con lo scrittore; «Visconti lo avvolge in una spirale di ambigui ammiccamenti al suo silente spasimante», osserva il critico di «Rinascita», «lo fa complice di un gioco amoroso che rasenta la perfidia»<sup>62</sup>.

Un decennio prima, in occasione del film, *Il Gattopardo*, che Visconti trae dal romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, era stato già notato il forte grado d'identificazione fra il regista e la figura del principe di Salina. La questione si ripropone a proposito di *Morte a Venezia*, con la critica che scandaglia il rapporto fra il protagonista e Visconti, fra i quali sembra ai più di cogliere una profonda affinità, che fa di Aschenbach un alter ego del regista. In *Morte a Venezia* «è, vuol essere, sente di essere il suo Aschenbach», sintetizza Bruno Torri<sup>63</sup>, soffermandosi sul frequente ricorso nel film ad inquadrature soggettive, in cui «il campo d'osservazione (la visione) di Visconti si identifica con quello di Aschenbach»<sup>64</sup>. Quest'ultimo possiede per Maurizio Liverani «tutti i caratteri che ha o che vorrebbe avere» il regista, che «gli ha dato la propria sensibilità, i propri gusti, le proprie simpatie o repulsioni»<sup>65</sup>, e se *Morte a Venezia* «è un film, come il libro, di valore assoluto, [...] l'opera più perfetta di Visconti», osserva Sergio Frosali sulle colonne de «La Nazione», «è perché questa operazione risulta condotta sul filo dell'identificazione». Sulla questione si sofferma anche Guido Aristarco, per il quale Visconti «nel passato e nel presente di Aschenbach vede la sua persona, qual era un tempo e qual è oggi e la sua sconfitta: la lotta snervante di ieri, la sua volontà tenace che hanno lasciato il posto a un senso crescente di stanchezza»; e il film diviene «un mezzo per confessare la sua diversità intesa come peccato, fatto demoniaco, e peraltro contemplata con pietà»<sup>66</sup>. «Una confessione senza polemiche e senza adombramenti», per Gian Filippo Belardo, in cui il critico del quotidiano del Vaticano scorge «nello stesso tempo il limite e la chiave con cui il film va interpretato»<sup>67</sup>.

In conseguenza della stretta identificazione di Visconti con Aschenbach viene meno una componente chiave della novella secondo gran parte della critica, ed è l'ironia con cui Mann disegna finemente la figura dello scrittore. «Mann con la parola è stato più distaccato, più ironico», osserva Camillo Bas-

62. M. Argentieri, *Dolcezza e furore, condanna e pietà in Morte a Venezia*, cit.

63. B. Torri, *Luchino Visconti e Thomas Mann*, cit., p. 58.

64. *Ibidem*.

65. M. Liverani, *Visconti: i suoi modelli, il suo distacco, la sua lezione*, cit., p. 51.

66. G. Aristarco, *L'odore di morte nella poetica viscontiana*, cit., p. 121.

67. G.F. Belardo, *Morte a Venezia*, cit.

sotto; «Visconti invece proprio per il suo temperamento vi si è calato dentro con tutta l'anima e ha sfiorato la morbosità del sentimento e del desiderio»<sup>68</sup>. È una mancanza di distanza, di distacco dalla vicenda e dal protagonista che nel giudizio di Morando Morandini impoverisce *Morte a Venezia*. «La verità è che, contrariamente a *Senso*, Visconti ha impoverito, dilatandola, una novella di tono puro e sereno», commenta; «l'ha privata per esempio di quel santo controllore dell'ironia che vigila sulle pagine di Mann e che nel film soltanto quel finissimo attore di Dirk Bogarde talvolta suggerisce»<sup>69</sup>. La rinuncia di Visconti a rendere sullo schermo l'ironia manniana innesca per Bruno Torri «uno spostamento di ottica [...] una semplificazione, tenuta sui piani più superficiali, della complessità contenutistica della novella», con la conseguenza che, se Visconti non tradisce Mann, comunque lo semplifica<sup>70</sup>. «Sul bilancino della composizione, in luogo dell'ironia si ode il controcanto della pietà»<sup>71</sup>, osserva Mino Argentieri e, «privo com'è (come è sempre stato) di ironia e disposto a buttarsi a capofitto», scrive su «L'Unità» Ugo Casiraghi, «l'autore di *Senso* si arrende oggi al fatalismo, alla bella morte, al *cupio dissolvi*, ch'era il cavallo di battaglia di certo decadentismo italico»<sup>72</sup>.

In *Morte a Venezia* culmina secondo la critica il profondo decadentismo che attraversa gran parte dell'opera viscontiana. «L'ultimo film di Visconti è la chiara manifestazione di quelle matrici decadenti già presenti in alcune opere del regista», è il giudizio di Federico Carnazzi su «Cineforum»; «qui esse sono completamente messe in luce ed evidenziate sì da costituire il perno profondo intorno al quale ruota l'intero film»<sup>73</sup>. Al tempo stesso il regista non rinnega per Giovanni Grazzini le sue idee marxiste, perseguendo in *Morte a Venezia* un'ardua sintesi: «Nel racconto di Mann ritrova sublimati i termini del dibattito ideologico ed artistico che lo affascina da sempre», scrive il critico del «Corriere della Sera», «in cui la critica marxista dell'intellettuale della decadenza, distrutto dalla ricerca d'un mitico ideale di bellezza assoluta situato oltre la Storia, si lega alla contemplazione delle virtù poetiche insite in quel drammatico spasimo di perfezione»<sup>74</sup>. La differenza con Mann è appariscente. Quando concepisce la novella, quest'ultimo è nel fior fiore degli anni, invece *Morte a Venezia* giunge al termine della carriera di Visconti e lo

68. C. Bassotto, *Morte a Venezia*, cit., p. 28.

69. M. Morandini, *Per l'ultimo Visconti Thomas Mann è un alibi*, cit.

70. B. Torri, *Luchino Visconti e Thomas Mann*, cit., p. 61.

71. M. Argentieri, *Dolcezza e furore, condanna e pietà in Morte a Venezia*, cit..

72. U. Casiraghi, *La caduta di un artista*, cit.

73. F. Carnazzi, *L'ebbrezza infernale*, in «Cineforum», n. 102, aprile 1971, p. 50.

74. G. Grazzini, *Morte a Venezia di Visconti*, cit.

percorre un mesto rimpianto per il tempo che è stato, come rileva Gregorio Napoli: «*Morte a Venezia* fiorisce ora nella stagione più matura di questo maestro del nostro cinema e riannoda una lunga riflessione culturale, tutta un'esperienza, si direbbe, l'intera vita di un artista». «Se Mann è il moralista e lo storico del decadentismo estetizzante, Visconti è un esteta decadente che potrebbe benissimo essere un personaggio di Mann», è la fine intuizione di Alberto Moravia<sup>75</sup>.

## Questione di stile

Quando gira *Morte a Venezia*, Visconti si trova all'apice della sua carriera e *Morte a Venezia* appare alla critica esprimere, come scrive Paolo Valmarana, «un cinema, un linguaggio cinematografico di grande maturità espressiva e di grande rigore e padronanza stilistica»<sup>76</sup>. Ne caratterizzano lo stile una messinscena minuziosa, esatta, in cui anche il dettaglio più piccolo acquista peso, unitamente ad una sontuosità figurativa che, in particolare da *Il Gattopardo* in poi (ma il discorso riguarda già *Senso*), la critica individua come la cifra propria del regista. «Figurativamente *Morte a Venezia* è di un fascino eccezionale», constata Gianni Castellano su «Il Resto del Carlino»<sup>77</sup>, e Aldo Scagnetti sottolinea su «Paese Sera» la molteplicità degli apporti che confluiscono in *Morte a Venezia*, dalla pittura al melodramma ottocentesco: «Lo stile del film è un affascinante miscela di prezioso estetismo, di minuto realismo, di richiamo alle arti figurative (l'episodio delle prostitute, estrapolato dal *Doctor Faustus* [...] con il ricordo de *Le donne di Algeri* di Delacroix), di richiami al melodramma (l'episodio del cantante di varietà e l'ultima scena)»<sup>78</sup>.

Se la critica concorda sulla centralità della scenografia e, più ampiamente, della messinscena, dell'immagine in Visconti, ne dà però differenti valutazioni. Per Claudio Quarantotto *Morte a Venezia* «si può considerare un capolavoro scenografico, un trionfo dell'arte decorativa», in cui «la ricostruzione e il vagheggiamento estetico di un mondo hanno il sopravvento sulla rappresentazione del dramma intellettuale dell'artista»<sup>79</sup>, e Giovanni Raboni

75. A. Moravia, *Un idillio nato tra i bacilli*, cit.

76. P. Valmarana, *Lussuose ma tardive le nozze Visconti - Mann*, cit.

77. G. Castellano, *La caduta di una civiltà nel bel film di Visconti*, in «Il Resto del Carlino», 6 marzo 1971.

78. A. Scagnetti, *Il destino di un vinto nel Mann di Visconti*, cit.

79. C. Quarantotto, *Morte a Venezia*, cit.



apprezza «il registro di meticolosa, grave e sontuosa esteriorità» per cui opta Visconti, e «che d'altronde gli è propria», in cui il critico dell'«Avvenire» individua «l'unico modo per dare un equivalente figurativo e ritmico a quello straordinario impasto in prima persona di freddezza ed estenuazione lirica, distanza critica e complicità decadentistica, che costituisce il nucleo tematico e il codice espressivo del testo manniano»<sup>80</sup>. Altri esprimono una certa cautela, come Luigi Barbesi che ravvisa il rischio che «talvolta la cornice così raffinata rischi di fare spettacolo a sé e di soffocare il centro tematico», pur rigettando l'accusa «di gratuito preziosismo»<sup>81</sup>, che parte della critica, al contrario, formula esplicitamente. Qualcuno definisce *Morte a Venezia* «un capolavoro della decorazione»<sup>82</sup> e Federico Carnazzi scrive: «Il regista a differenza del suo personaggio sente di aver raggiunto e ricreato il bello e lo gusta e lo accarezza con la macchina da presa, sottile piacere velato di sensualità che è proprio dell'estetismo»<sup>83</sup>. Rammaricandosi che «a larghe zone si rischia di non rinvenire l'equivalente dell'asciutta prosa di Mann», anche Mino Argentieri constata: «Visconti sembra cedere alle sue inclinazioni estetizzanti, indulgiando nella contemplazione delle atmosfere, in una carezzevole indulgenza descrittiva, in un morbido pittoricismo»<sup>84</sup>.

Sottolineando la preminenza che nel film è attribuita all'immagine la critica scorge in *Morte a Venezia* un esempio «di cinema puro, in cui l'immagine premezza [...] senza risolversi in effetti epidermici»<sup>85</sup>, e Luigi Barbesi scrive: «Visconti dà ancora una volta un'autentica lezione di stile»<sup>86</sup>. La riflessione investe complessivamente il film, al di là dell'elemento scenografico; di fronte al primato dell'immagine, dei gesti e degli sguardi, la componente dialogica recede sullo sfondo, il racconto si fa evanescente. In proposito il critico de «L'Arena» osserva come «le prime battute di scarno dialogo vengono dopo mezz'ora di proiezione»<sup>87</sup>, e Paolo Valmarana sottolinea come Visconti proceda «per immagini, per reticenze, per silenzi, per sospensioni, per sguardi», riducendo «il dialogo al minimo, a un sottofondo»<sup>88</sup>. *Morte a Venezia* appare «privo di avvenimenti»<sup>89</sup>; «praticamente, cioè apparentemente, non succede

80. G. Raboni, *Così muoiono a Venezia i sogni decadenti*, cit.

81. L. Barbesi, *Morte a Venezia*, in «L'Arena», 9 marzo 1971.

82. G.A. Cibotto, *Gli amorosi tradimenti di un grande Visconti*, cit.

83. F. Carnazzi, *L'ebbrezza infernale*, cit., p. 56.

84. M. Argentieri, *Dolcezza e furore, condanna e pietà in Morte a Venezia*, cit.

85. L. Barbesi, *Morte a Venezia*, cit.

86. *Ibidem*.

87. *Ibidem*.

88. P. Valmarana, *Lussuose ma tardive le nozze Visconti - Mann*, cit.

89. G.A. Cibotto, *Gli amorosi tradimenti di un grande Visconti*, cit.

nulla», nota un decano della critica, Filippo Sacchi, «e quello che succede è talmente segreto che è come se non succedesse»<sup>90</sup>.

Insieme all'immagine, un ruolo chiave è assegnato in *Morte a Venezia* alla musica; la critica lo sottolinea unanimemente, apprezzando l'ingegno con cui Visconti ne fa uso. «*Morte a Venezia* è uno dei rari film», osserva Callisto Cosulich, «in cui la musica la si fa non soltanto sentire, ma anche vedere»<sup>91</sup>. Non ha soltanto una funzione di accompagnamento, ma le è affidato il compito d'integrare la componente visiva, completandola. Come scrive Claudio Quarantotto, «l'immagine è aiutata dal commento musicale [...] che non si aggiunge alla vicenda ma ne è parte integrante»<sup>92</sup>. In particolare Visconti fa ricorso ad alcuni brani della Terza e della Quinta sinfonia di Mahler, «veri pilastri della costruzione armonica»<sup>93</sup>, che percorrono *Morte a Venezia* come un sottile fil rouge. Per Edoardo Bruno «la musica di Mahler, ampia, disperatamente, piena di risvolti amari ed incompresi» è assunta «ad elemento primario»<sup>94</sup> e Carlo Bologna, su «L'Arena», sottolinea come la musica «tesse da un capo all'altro del film una trama sottile e forte: Gustav, Tazio, Venezia tutta poco a poco sono intrisi di musica»<sup>95</sup>. Sul punto insiste anche Lino Micciché, per il quale Visconti impiega la musica «funzionalmente, in chiave espressiva (e non di commento sovrapposto)»<sup>96</sup>.

In *Morte a Venezia* le è assegnato il compito di esprimere quel che, invece, le parole tacciono. In proposito Antonello Trombadori osserva come Visconti colma «i vasti vuoti di parola imposti da un'autentica lettura cinematografica della pagina di Mann, con la musica di Mahler»<sup>97</sup>. Il film «suffraga con la musica», concorda Ermanno Comuzio, «quegli elementi psicologici e analitici presenti nella pagina di Mann e non altrimenti traducibili»<sup>98</sup>. Ne offre un esempio Camillo Bassotto: «Ogni volta che il motivo centrale ritorna, preannuncia allo spettatore il fatto psicologico, cioè, il lento disgregarsi delle forze mentali e fisiche di Aschenbach, l'angoscia impotente che cresce e il cedere della volontà»<sup>99</sup>; e Guglielmo Biraghi, su «Il Messaggero», scrive: «Il

90. F. Sacchi, *Operazione di magia nell'ultimo film di Visconti*, in «Epoca», n. 11, 21 marzo 1971, p. 86.

91. C. Cosulich, *Un abito fatto su misura*, cit., p. 47.

92. C. Quarantotto, *Morte a Venezia*, cit.

93. *Ibidem*.

94. E. Bruno, *La struttura apparente: Minnelli, Bertolucci, Visconti, Hawks, Penn, Truffaut*, in «Filmcritica», n. 214, marzo 1971, p. 123.

95. C. Bologna, *Il canto di Mahler*, in «L'Arena», 9 marzo 1971.

96. L. Micciché, *Morte dell'artista borghese*, cit.

97. A. Trombadori, *Un quadro stupendo dipinto sulla pellicola*, cit., p. 43.

98. E. Comuzio, *Mann, Mahler, Visconti*, in «Cineforum», n. 102, aprile 1971, p. 58.

99. C. Bassotto, *Morte a Venezia*, cit., p. 28.

fosco e morboso senso di tragedia [...] che la musica di Mahler perfettamente rende con le sue ampie eppur tortuose volute architettoniche e i suoi straziati disfacimenti ritmici e timbrici, crea in modo mirabile intorno al personaggio manniano di Aschenbach il clima di estrema dissoluzione [...] che gli si addice»<sup>100</sup>.

Quel che conta, più che sul piano dell'azione, ha luogo in *Morte a Venezia* fra le pieghe del racconto, va colto fra gli sguardi che si scambiano i personaggi. Questi divengono essenziali ed eloquenti. «Non ci sarà mai una parola, un contatto [...] fra il musicista cinquantenne e il fanciullo ma una ragnatela di sguardi che il professore cerca e che il ragazzo ricambia»<sup>101</sup>, osserva un critico e Gian Luigi Rondi scrive: «Visconti ha tessuto lungo tutto il film un silenziosissimo dialogo di soli sguardi, misteriosi, severi, via più intensi e mortali»<sup>102</sup>. La scelta investe strettamente gli interpreti, di cui la critica riconosce l'apporto fondamentale, elogiando in particolare la prova di Dick Bogarde, insieme alla presenza di Silvana Mangano, «regale e stupenda»<sup>103</sup> e capace per Claudio Quarantotto di «dare un carattere e una vitalità inquietanti a un personaggio che in Mann quasi non esiste»<sup>104</sup>, la madre di Tadzio. «*Morte a Venezia* è un film che per svincolarsi con successo dal modello letterario richiedeva interpreti intensi capaci di tradurre con la densità e la durata dell'espressione la potenza evocativa della parola scritta»<sup>105</sup>, annota Giovanni Grazzini e Mino Argentieri concorda: «Gli attori sono il materiale primario costruisce il passaggio dal libro alla tela». Recensendo il film su «Rinascita», quest'ultimo elogia la capacità di Visconti di scrutare con la cinepresa il volto di Dirk Bogarde, con cui il regista aveva già lavorato in *La caduta degli dei*. Sul volto dell'attore si riflette l'animo di Aschenbach. «Rare volte nel cinema si è verificato un incontro così felice tra un attore e un regista», scrive Mino Argentieri, invitando a «non sottovalutare l'apporto creativo che Bogarde ha arrecato»<sup>106</sup>.

Libera dal compito di servire in primo luogo una storia, la cinepresa possiede in *Morte a Venezia* una propria autonomia e, non più al servizio dell'azione, spazia lo sguardo, che indugia e si fa contemplativo, imprimendo al film un andamento lento e grave. Adattando la novella manniana per il

100. G. Biraghi, *Il film*, cit.

101. O. Orsini, *Da Venezia con amore*, in «La Notte», 8 marzo 1971.

102. G.L. Rondi, *In Morte a Venezia un dialogo di sguardi*, cit.

103. V. Ricciuti, *Morte a Venezia di Visconti*, cit.

104. C. Quarantotto, *Morte a Venezia*, cit.

105. G. Grazzini, *Morte a Venezia di Visconti*, cit.

106. M. Argentieri, *Dolcezza e furore, condanna e pietà in Morte a Venezia*, cit.

cinema, Visconti, «l'ha ampliata secondo il suo stile più genuino», osserva in proposito Callisto Cosulich, «che non è quello di complicare un intreccio là dove esso è tenue o, addirittura, non esiste, bensì di esprimere per sequenze maestose, di impadronirsi di uno spunto dilatandolo e analizzandolo»<sup>107</sup>; e Claudio Quarantotto scorge in *Morte a Venezia* l'articolazione di una sinfonia, «il Largo iniziale, l'Andante centrale e l'Adagio assai della fine»<sup>108</sup>. A Gregorio Napoli appare «lento, progredente per sobrie panoramiche, con discrezione»<sup>109</sup> e Angelo Solmi scrive: «*Morte a Venezia* ha un ritmo lento, sfiante»<sup>110</sup>, con cui Visconti rende l'atmosfera di morte che grava sul protagonista, ponendo la vicenda, fin dall'incipit, sotto l'ineluttabile segno del disfacimento, come coglie Claudio Quarantotto, per il quale il film «non è lento: è addirittura immobile». «Incominciando con l'arrivo di Aschenbach a Venezia, anzi con l'immagine della nave nera contro il sole calante, vera nave dei morti», osserva il critico su «Il Giornale d'Italia», «Visconti rinuncia ad ogni possibile svolgimento. L'inizio non è che il preannuncio della fine»<sup>111</sup>. E l'estenuante lentezza che permea intimamente il film, investe anche gli interpreti e la recitazione. Con l'eccezione di Aschenbach, «con i suoi dolenti tormenti», i personaggi che popolano *Morte a Venezia* appaiono ad Alessandro Pesce «presenze, che si muovono lente, con ieratica solennità, come per una lunga strascicata esequie»; sembrano «cadaveri irrigiditi, pittorescamente coloriti, sontuosamente decorati»<sup>112</sup>.

L'attenzione che Visconti presta alla componente visiva investe anche Venezia, dove il regista ritorna a più di 15 anni di distanza da *Senso* e a cui, come nota la critica, affida un ruolo preminente. Non è uno sfondo, che semplicemente accoglie la vicenda, ma la città assurge a coprotagonista di *Morte a Venezia*, che appare a Gian Filippo Belardo «una vera e propria elegia veneziana». «I ponti, le chiese, i palazzi e le calli acquisiscono un'attrattiva notevole», scrive il critico de «L'Osservatore Romano», e se Visconti in parte ripropone i luoghi di *Senso*, «è incredibile come riesce a far parlare in maniera totalmente diversa gli stessi posti»<sup>113</sup>. Di fronte all'occhio della cinepresa Venezia muta; Visconti la trasfigura e la critica evidenzia anche l'essenziale apporto del direttore della fotografia, Pasquale De Santis, che aveva già fir-

107. C. Cosulich, *Un abito fatto su misura*, cit., p. 47.

108. C. Quarantotto, *Morte a Venezia*, cit.

109. G. Napoli, *Dalle pagine di Thomas Mann un nuovo capolavoro di Visconti*, in «Giornale di Sicilia», 6 marzo 1971.

110. A. Solmi, *Dolce morte di un amore proibito*, cit.

111. C. Quarantotto, *Morte a Venezia*, cit.

112. A. Pesce, *Morte a Venezia*, in «Giornale di Brescia», 8 marzo 1971.

113. G.F. Belardo, *Morte a Venezia*, cit.

mato *La caduta degli dei* e che con Visconti gira successivamente *Gruppo di famiglia in un interno* e *L'innocente*. «Mirabile la fotografia di Pasquale De Santis», scrive Gregorio Napoli sul «Giornale di Sicilia», «per creare il clima ovattato di una laguna vista da una singolare prospettiva pittorica»<sup>114</sup>; e Gianni Castellano annota: «La fotografia di De Santis restituisce con straordinaria magia tanto l'assolato grigiore del Lido, quanto la plumbea Venezia percorsa dalle livide atmosfere del colera»<sup>115</sup>.

Sullo schermo Venezia e il suo disfacimento echeggiano il destino del protagonista. Come osserva la critica, lo rispecchiano simbolicamente. «In *Morte a Venezia* il languore della meravigliosa città morta, il fascino solare della spiaggia», commenta un critico, «fanno corpo con la passione del protagonista»<sup>116</sup>. Leros s'intreccia con la morte fra i canali e le calli in cui si perde lo scrittore, inseguendo Tadzio. «Una città sfatta, imputridita, infetta», la descrive Lino Micciché, «dove Thanatos acquista un denso spessore visuale confondendosi ed integrandosi con Eros»<sup>117</sup>. Di fronte al colera il suo splendore appare «pari al disfacimento, avvolta in colori leggiadri e sfumati, tepidi come tepido è il pallore della Morte»<sup>118</sup>, e la città diviene in *Morte a Venezia* nel giudizio della critica la potente metafora dell'Europa *fin de siècle*, di una società su cui incombe la fine. «La visione della gondola di Aschenbach che scivola dietro a quella del giovanetto Tadzio, la visione disfatta di questa città», commenta Renzo Tian, «non è una visione che appartiene a questo mondo. Lo spettacolo della decadenza si trasforma in una chiaroveggenza allucinata»<sup>119</sup>. Osserva Alberto Moravia come «il dramma di Aschenbach rimane fino alla fine il dramma del crollo di una scala di valori non tanto intellettuali, quanto etico-sociali»<sup>120</sup>, e Venezia, «segretamente insidiata dal colera, [...] addormentata come un sepolcro o un museo, quasi deserta»<sup>121</sup> diviene l'immagine per Alberto Pesce di un mondo al tramonto. «Non ci vuole molto a capire che la morte di Aschenbach è la morte di tutta un'Europa», è il giudizio di Gianni Castellano; e «il colera che imperversa nel film è la prefigurazione di un altro colera, la prima guerra mondiale che da lì a poco avrebbe lacerato l'Europa»<sup>122</sup>.

114. G. Napoli, *Dalle pagine di Thomas Mann un nuovo capolavoro di Visconti*, cit.

115. G. Castellano, *La caduta di una civiltà nel bel film di Visconti*, cit.

116. P. Bianchi, *Morte a Venezia secondo Visconti*, cit.

117. L. Micciché, *Morte dell'artista borghese*, cit.

118. F.C., *La morte a Venezia*, in «Giornale di Bergamo», 6 marzo 1971.

119. R. Tian, *Il libro*, cit.

120. A. Moravia, *Un idillio nato tra i bacilli*, cit.

121. A. Pesce, *Morte a Venezia*, cit.

122. G. Castellano, *La caduta di una civiltà nel bel film di Visconti*, cit.

## Nel segno della fine

Fin dall'incipit, con il battello che avanza fra il grigiore dell'alba, quasi apparendo immobile, *Morte a Venezia* si pone sotto il segno della morte. Visconti sembra, anzi, rispetto alla novella, accentuare l'elemento e il film appare alla critica una «luttuosa elegia», una «lamentazione funebre»<sup>123</sup>. «Fin dalla prima scena su tutto, atroce, incombente, ha fatto pesare la premonizione di morte, la condanna, il disfacimento»<sup>124</sup>, osserva Gian Luigi Rondi e la critica legge nell'arrivo dello scrittore al Lido già i segni premonitori dell'ineluttabile fine, marcando «l'identificazione del gondoliere prepotente e scorbutico con l'infernale Caronte [...] e del Canal Grande con le acque torbide dello Stige che lo trascinano verso il regno stregato del Lido»<sup>125</sup>. L'Aschenbach viscontiano appare «un predestinato alla morte, anche quando tenterà di respingere il suo declino fisico ricorrendo agli artifici della cosmesi»<sup>126</sup>, e Gian Piero Dell'Acqua osserva su «Cinemasessanta»: «In un certo senso Aschenbach è già morto, ed è dalla sua morte che il film prende le mosse, diventando l'opulenta descrizione di una grande, fastosa e a suo modo solenne cerimonia funebre»<sup>127</sup>.

Il silenzio che lo accompagna all'arrivo all'alba a Venezia pervade ugualmente il finale e una luce livida, biancastra avvolge Aschenbach morente. «Il silenzio conclude, dopo l'inutile canto, la morte sulla spiaggia», scrive Edoardo Bruno, mentre la macchina da presa, ritraendosi, disegna un campo lunghissimo: «Visconti fissa le cose da lontano, con il gesto della signora che tiene a bada i bambini, richiamando non tanto l'istintiva pietà quanto il disgusto per bene alla morte vista come cosa da celare agli sguardi innocenti»<sup>128</sup>. In primo piano era già apparso più volte il particolare di una macchina fotografica, che ora chiude *Morte a Venezia*. «Una propria cifra simbolica», suggerisce Sergio Frosali, una «chiara allusione al fatto che quello che per Mann era la letteratura e per Mahler la musica», è stato per Visconti il cinema; «una sigla autografa apposta in calce all'opera»<sup>129</sup>.

123. C. Quarantotto, *Morte a Venezia*, cit.

124. G.L. Rondi, *In Morte a Venezia un dialogo di sguardi*, cit.

125. G.A. Cibotto, *Gli amorosi tradimenti di un grande Visconti*, cit.

126. G. Castellano, *La caduta di una civiltà nel bel film di Visconti*, cit.

127. G.P. Dell'Acqua, *Morte a Venezia*, cit., p. 67.

128. E. Bruno, *La struttura apparente: Minnelli, Bertolucci, Visconti, Hawks, Penn, Truffaut*, cit., p. 123.

129. S. Frosali, *L'ultimo Visconti*, cit.

## Morte a Venezia: bibliografia\*

**FRANCESCO BONO, GIANNI SARRO**

### VOLUMI

#### *Sul film*

Gilbert Adair, *The Real Tadzio: Thomas Mann's Death in Venice and the Boy Who Inspired It*, Carroll & Graf, New York, NY 2001 (trad. it. Stefania Cherchi, *La vera storia di Tadzio, l'icona bionda di Morte a Venezia*, Arcana, Roma 2002).

Will Aitken, *Death in Venice*, Arsenal Pulp Press, Vancouver 2011.

Nicola Badalucco, Luchino Visconti, *Morte a Venezia. Sceneggiatura originale e integrale dell'omonimo film di Luchino Visconti*, Circolo del Cinema, Comune di Mantova, Mantova 2004.

Béatrice Delassalle, *Luchino Viscontis Tod in Venedig*, Shaker, Aachen 1994.

Werner Faulstich, Ingeborg Faulstich, *Modelle der Filmanalyse. Morte a Venezia, Casablanca*, Fink, Monaco 1977.

Rino Mele, *Morte a Venezia*, K Teatro, Salerno 1972.

Lino Micciché (a cura di), *Morte a Venezia*, Cappelli, Bologna 1971.

Sandro Naglia, *Mann, Mahler, Visconti: Morte a Venezia*, Tracce, Pescara 1995.

Jaume Radigales, *Muerte en Venecia. Luchino Visconti: Estudio critico*, Paidós, Barcellona 2001.

\* Imprescindibile punto di riferimento è la stata la *biblioVisconti* a cura di Antonella Montesi, in collaborazione con Leonardo De Franceschi e Luca Pallanch, edita fra 2001 e 2009 dal Centro Sperimentale di Cinematografia insieme alla Fondazione Istituto Gramsci; la presente bibliografia la integra occasionalmente e aggiorna con riferimento a *Morte a Venezia*.

- Eugenio Spedicato, *Literatur auf der Leinwand. Am Beispiel von Luchino Viscontis Morte a Venezia*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008.
- Hans. G. Sperlich (a cura di), *Der Tod in Venedig. Hommage à Thomas Mann et Luchino Visconti: Zeichnungen, Aquarelle und Gemälde von Jörg Madlener und Jan Vanriet*, Kunstverein Darmstadt, Darmstadt 1978.
- Stefano Toffolo (a cura di), *Venezia nel cinema di Visconti. Da Senso di Camillo Boito a Morte a Venezia di Thomas Mann*, Artech, San Donà di Piave 2006.

### **Su Luchino Visconti**

- AA.VV., *Luchino Visconti*, Hanser, Monaco 1975.
- Henry Bacon, *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Pio Baldelli, *Luchino Visconti*, Mazzotta, Milano 1982.
- Denitza Bantcheva (a cura di), *Visconti dans la lumière du temps*, Corlet, Condé-Sur-Noireau 2008.
- Alberto Barbera, Raffaella Isoardi (a cura di), *L'estetica dello sguardo: l'arte di Luchino Visconti*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 2006.
- Andrea Bellavita, *Luchino Visconti. Il teatro dell'immagine*, Ente dello Spettacolo, Roma 2006.
- Alessandro Bencivenni, *Luchino Visconti*, La Nuova Italia, Firenze 1982.
- Sandro Bernardi (a cura di), *Visconti*, «Drammaturgia», n. 7, 2000.
- Michel Bouvier (a cura di), *Luchino Visconti*, «Caméra/Stylo», n. 7, dicembre 1989.
- David Bruni, Veronica Pravadelli (a cura di), *Studi viscontiani*, Marsilio, Venezia 1997.
- Giuliana Callegari, Nuccio Lodato (a cura di), *Leggere Visconti: scritti, interviste, testimonianze e documenti su e di Luchino Visconti*, Amministrazione Provinciale, Pavia, 1976.
- Alfonso Canziani, *Visconti oggi*, Piovan, Abano Terme 1984.
- Costanzo Costantini, *L'ultimo Visconti*, SugarCo, Milano 1976.
- Caterina d'Amico de Carvalho (a cura di), *Album Visconti*, Sonzogno, Milano 1978.
- Caterina d'Amico de Carvalho (a cura di), *Life and Work of Luchino Visconti*, Cinecittà International, Roma 1997.
- Caterina d'Amico de Carvalho (a cura di), *Luchino Visconti e il suo tempo*, Electa, Milano 2006.
- Laurent Darbellay, *Luchino Visconti et la peinture*, MétisPresses, Ginevra 2011.



- Raffaele De Berti (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti tra società e altre arti: analisi di film*, Cuem, Milano 2005.
- Luciano De Giusti, *I film di Luchino Visconti*, Gremese, Roma 1985.
- Alexander García Düttmann, *Visconti: Insights Into Flesh and Blood*, Stanford University Press, Stanford, CA 2009.
- Giorgio Ferrara (a cura di), *Ludwig*, Cappelli, Bologna 1973.
- Adelio Ferrero (a cura di), *Visconti: il cinema*, Comune di Modena, Modena 1977.
- Cristina Gastel Chiarelli, *Musica e memoria nell'arte di Luchino Visconti*, Archinto, Milano 1997.
- Mauro Giori, *Scandalo e banalità. Rappresentazione dell'eros nel cinema di Luchino Visconti (1963-1976)*, LED, Milano 2012.
- José Luis Guarner, *Conocer Visconti y su obra*, Dopesa, Barcellona 1978.
- David Huckvale, *Visconti and the German Dream: Romanticism, Wagner and the Nazi Catastrophe in Film*, McFarland, Jefferson, NC 2012.
- Youssef Ishaghpour, *Luchino Visconti: le sens et l'image*, La Différence, Parigi 1984.
- Michèle Lagny (a cura di), *Visconti. Classicisme et subversion*, Sorbonne Nouvelle, Parigi 1989.
- Michèle Lagny, *Luchino Visconti: vérités d'une légende*, Bibliothèque du Film, Parigi 2002.
- Suzanne Liandrat-Guigues, *Le couchant et l'aurore: sur le cinéma de Luchino Visconti*, Klincksieck, Parigi 1999 (trad. it. Fulvia Fiorino, *Il tramonto e l'aurora. Sul cinema di Luchino Visconti*, Schena, Brindisi 2002).
- Luis Maccanti (a cura di), *Luchino Visconti (1906-2006)*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria 2006.
- Elaine Mancini, *Luchino Visconti: A Guide to References and Resources*, G.K. Hall, Boston, MA 1986.
- Franco Mannino, *Visconti e la musica*, Akademos & Lim, Lucca 1994.
- Federica Mazzocchi (a cura di), *Luchino Visconti, la macchina e le muse*, Pagina, Bari 2008.
- Lino Micciché, *Luchino Visconti: un profilo critico*, Marsilio, Venezia 1996.
- Rafael Miret Jorba, *Luchino Visconti: la razón y la pasión*, Fabregat, Barcellona 1989.
- Antonella Montesi *et. al.* (a cura di), *biblioVisconti*, voll. 3, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2001 ss.
- Luisa Navone (a cura di), *Tutti i film di Luchino Visconti*, Centro Studi sul Cinema e sulle Comunicazioni di Massa, Amministrazione Provinciale, Siena 1987.
- Geoffrey Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, Secker and Warburg, Londra 1973.

- Juan Antonio Pérez Millán (a cura di), *Luchino Visconti*, Semana Internacional de Cine, Valladolid 2001.
- Veronica Pravadelli (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2000.
- Renzo Renzi, *Visconti segreto*, Laterza, Bari 1994.
- Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, UTET, Torino, 1981.
- Alain Sanzio, Paul-Louis Thirard, *Luchino Visconti cinéaste*, Persona, Parigi 1984.
- Laurence Schifano, *Luchino Visconti: le feux de la passion*, Perrin, Parigi 1987 (trad. it. Sergio Ferrero, *I fuochi della passione: la vita di Luchino Visconti*, Longanesi, Milano 1988).
- Marianne Schneider, Lothar Schirmer (a cura di), *Visconti: Schriften, Filme, Stars und Stills*, Schirmer-Mosel, Monaco 2008 (trad. it. *Visconti: scritti, film, star e immagini*, Electa, Milano 2008).
- Rolf Schüler (a cura di), *Visconti*, Berliner Filmkunsthaus Babylon, Berlino 1994.
- Gaia Servadio, *Luchino Visconti*, Weidenfeld & Nicolson, Londra 1980 (trad. it. Paola Campioli, *Luchino Visconti*, Mondadori, Milano 1980).
- Monica Stirling, *A Screen of Time: A Study of Luchino Visconti*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, NY 1979.
- Wolfgang Storch (a cura di), *Götterdämmerung. Luchino Viscontis deutsche Trilogie*, Jovis, Berlin 2003.
- Claretta Tonetti, *Luchino Visconti*, Twayne, Boston, MA 1983.
- Gaetano Tramontana, *Invito al cinema di Visconti*, Mursia, Milano 2003.
- Bruno Villien, *Visconti*, Calmann-Lévy, Parigi 1986 (trad. it. Saverio Esposito, *Visconti*, Vallardi, Milano 1987).

### **Di altro argomento**

- AA.VV., *100 films du roman à l'écran*, Nouveau Monde, Parigi 2011.
- Henri Agel, *Un art de la célébration. Le cinéma de Flaherty à Rouch*, Cerf, Parigi 1987.
- Jean Améry, *Aufsätze zur Literatur und zum Film*, Klett-Cotta, Stoccarda 2003.
- Vito Attolini, *Sotto il segno del film*, Adda, Bari 1983.
- Henry Bacon, *Continuity and Transformation: The Influence of Literature and Drama on Cinema*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 1994.
- Morris Beja, *Film and Literature: An Introduction*, Longman, New York, NY 1979.

- Jeffrey B. Berlin (a cura di), *Approaches to Teaching Mann's Death in Venice and Other Short Fiction*, Modern Language Association of America, New York, NY 1992.
- Sergio Bertelli, Monica Centanni (a cura di), *Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, Ponte alle Grazie, Firenze 1995.
- Dirk Bogarde, *Snakes and Ladders*, Chatto & Windus, Londra 1978.
- Anne Bohnenkamp, Tilman Lang (a cura di), *Literaturverfilmungen: Interpretationen*, Reclam, Stoccarda 2005.
- Joy Gould Boyum, *Double Exposure. Fiction into Film*, Universe Books, New York, NY 1985.
- Jürgen Brummack *et al.* (a cura di), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte: Festschrift für Richard Brinkmann*, Niemeyer, Tübinga 1986.
- Deborah Cartmell *et al.* (a cura di), *Classics in Film and Fiction*, Pluto, Londra 2000.
- Deborah Cartmell, Imelda Whelehan (a cura di), *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Angel Casillas Martin, Ana Maria Platas Tasende, *Literatura, cine, sociedad: textos literarios y filmicos*, Tambre, Vigo 1994.
- Cento film procultura*, Procultura, Monza 1980.
- Danièle Chauvin (a cura di), *L'imaginaire des âges de la vie*, Ellug, Grenoble 1996.
- Jeanne-Marie Clerc, Monique Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Klincksieck, Parigi 2004.
- Caterina d'Amico de Carvalho, Guido Vergani, *Piero Tosi: costumi e scenografie*, Leonardo Arte, Milano 1997.
- Liana C. De Girolami (a cura di), *The Symbolism of Vanitas in the Arts, Literature and Music*, Mellen, Lewiston, NY 1992.
- Giorgio De Vincenti, Enrico Carocci (a cura di), *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza*, Ente dello Spettacolo, Roma 2012.
- Dimitris Eleftheriotis, *Cinematic Journeys. Film and Movement*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010.
- Roberto Ellero (a cura di), *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, Comune di Venezia, Venezia 1983.
- Marijana Erstić, *Kristalliner Verfall. Luchino Viscontis (Familien-)Bilder*, Winter, Heidelberg 2008.
- Michele Estève, *Cinéma et condition humaine*, Albatros, Parigi 1978.
- Marc-Jean Filaire, *L'ado, la folle et le pervers. Images et subversion gay au cinéma*, H&O, Béziers 2008.
- Armin P. Frank *et al.* (a cura di), *Übersetzen, Verstehen, Brücken bauen: Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch*, Erich Schmidt, Berlino 1993.

- Luigi Giacchino, *Ascoltare le immagini*, Gremese, Roma 2009.
- Paul Goetsch, Dietrich Scheunemann (a cura di), *Text und Ton im Film*, Narr, Tübinga 1997.
- Herbert Grabes (a cura di), *Literatur in Film und Fernsehen: Von Shakespeare bis Beckett*, Scriptor, Königstein 1980.
- Thomas Harrison (a cura di), *Nietzsche in Italy*, Anma Libri, Saratoga, CA 1988.
- Ernest W.B. Hess-Lüttich, Roland Posner (a cura di), *Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1990.
- Matthias Hurst, *Erzählsituationen in Literatur und Film*, Niemeyer, Tübinga 1996.
- Oliver Jahraus, *Amour fou. Die Erzählung der Amour fou in Literatur, Oper, Film*, Francke, Tübinga 2004.
- Susanne Keuchel, *Das Auge hört mit. Rezeptionsforschung zur klassischen Musik im Spielfilm*, ARcult-Media, Bonn 1999.
- Thomas Koebner, *Wie in einem Spiegel. Schriften zum Film*, Gardez!, Remscheid 2003.
- Silvia Lindner, *Von Tadzios und Tootsies. Androgynie im Film*, Gardez!, Remscheid 2003.
- Angelika Maass, Bernhard Heinse (a cura di), *Verlust und Ursprung. Festschrift für Werner Weber*, Ammann, Zürich 1989.
- Hans Mayer, *Thomas Mann*, Suhrkamp, Francoforte 1980.
- Lino Micciché (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio, Venezia 1997.
- Sergio Micheli, *Il film. Struttura, lingua, stile*, Bulzoni, Roma 1991.
- Sergio Micheli, *Lo sguardo oltre la norma. Cinema e arte figurativa*, Bulzoni, Roma 2000.
- Charles P. Mitchell, *The Great Composers Portrayed on Film*, McFarland, Jefferson, NC 2004.
- Donald Mitchell (a cura di), *Benjamin Britten: Death in Venice*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.
- Stefan Neuhaus (a cura di), *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008.
- Alberto Pesce, *Ciak! Si legge. Film come lettura*, Ente dello Spettacolo, Roma 1987.
- Lawrence J. Quirk, *The Great Romantic Films*, Citadel, Secaucus, NJ 1974.
- Peter Rabenalt, *Filmmusik. Form und Funktion von Musik im Kino*, Vistas, Berlin 2005.
- Gabriele Seitz, *Film als Rezeptionsform von Literatur. Zum Problem der Verfilmung von Thomas Manns Erzählungen*, Tuduv, Monaco 1979.

- John Simon, *Something to Declare: Twelve Years of Films from Abroad*, C.N. Potter, New York, NY 1983.
- Neil Sinyard, *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation*, Croom Helm, Londra 1986.
- Carlo Testa, *Masters of Two Arts: Re-Creation of European Literatures in Italian Cinema*, University of Toronto Press, Toronto 2002.
- Peter Zander, *Thomas Mann im Kino*, Bertz+Fischer, Berlino 2005.

## SAGGI E ARTICOLI

### *In lingua francese e inglese*

- AA.VV., *Death in Venice*, in «Filmfacts», n. 11, 1971, pp. 245-249.
- AA.VV., *Mort à Venise*, in «Avant-Scène du Cinéma», n. 116, luglio 1971, pp. 48-50.
- AA.VV., *Special Death in Venice Issue*, in «Inter/View. Andy Warhol's Film Magazine», n. 4, luglio 1971, pp. 5-21.
- Alexandre Astruc, *Un film beau comme un vers de Racine ou une phrase de Proust*, in «Paris Match», n. 1152, 5 giugno 1971, p. 84.
- Amengual Barthélemy, *Déchirante beauté: Mort à Venise*, in «Positif», n. 295, settembre 1985, pp. 9-11.
- Giorgio Bertellini, *A Battle d'Arrière Garde: Notes on Decadence in Luchino Visconti's Death in Venice*, in «Film Quarterly», n. 4, estate 1997, pp. 11-19.
- Véronique Bonnet, Christine Le Bihan, *La beauté et la mort dans Mort à Venise de Visconti*, in «Jeune Cinéma», n. 186, febbraio-marzo 1988, pp. 27-29.
- Michel Capdenac, *Miroir vénitien d'âme et de la mer*, in «Les Lettres Françaises» n. 1388, 2 juin 1971, p. 16-18.
- Jean Carbourg, *Luchino Visconti 1906-1976*, in «Avant-Scène du Cinéma», n. 184, 15 marzo 1977, pp. 68-92.
- Georges Charensol, *Rien que la nuance*, in «Les Nouvelles Littéraires», n. 2281, 11 giugno 1971, p. 30-31.
- Serge Daney, Jean-Pierre Oudart, *Le Nom de l'Auteur (à propos de la «place» de Mort à Venise)*, in «Cahiers du Cinéma», n. 234-235, gennaio-febbraio 1972, pp. 79-93.
- Death in Venice. Mann's Masterpiece Becomes a Film Triumph*, in «Show. The Magazine of Film and the Arts», n. 4, giugno 1971, pp. 34-37.
- Jean Delmas, *Mort à Venise*, in «Jeune Cinéma», n. 56, giugno-luglio 1971, pp. 39-41.

- Laurent Fiévet, *Réinventer le réel. Références à Turner dans Mort à Venise*, in «Simulacres», n. 2, inverno 2000, pp. 34-47.
- Agnus Fletcher, *Music, Visconti, Mann, Nietzsche: Death in Venice*, in «Stanford Italian Review», n. 1-2, 1986, pp. 301-312.
- Carolyn Galerstein, *Images of Decadence in Visconti's Death in Venice*, in «Literature/Film Quarterly», n. 1, 1985, pp. 29-34.
- David Glassco, *Films Out of Books: Bergman, Visconti and Mann*, in «Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature», n. 1-2, inverno-primavera 1983, pp. 165-173.
- Gordon Gow, *Death in Venice*, in «Films and Filming», n. 8, maggio 1971, pp. 87-88.
- David I. Grossvogel, *Visconti and the Too, Too Solid Flesh*, in «Diacritics. A Review of Contemporary Criticism», n. 2, inverno 1971, pp. 52-55.
- Jean-Claude Guiguet, *Mort à Venise*, in «La Revue du Cinéma», n. 251, giugno-luglio 1971, p. 123-129.
- Henry Hart, *Death in Venice*, in «Films in Review», n. 7, agosto-settembre 1971, pp. 441-443.
- Lawrence Hallouin, *Text, Film, Memory: Note on Two Variations of Melancholy*, in «Iris», n. 19, autunno 1995, pp. 99-109.
- Roger Hillman, *Deaths in Venice*, in «Journal of European Studies», n. 88, dicembre 1992, pp. 291-311.
- Alexander Hutchinson, *Luchino Visconti's Death in Venice*, in «Literature/Film Quarterly», n. 1, inverno 1974, pp. 30-43.
- B.M. Kane, *Thomas Mann and Visconti*, in «Modern Languages», n. 1, marzo 1972, pp. 74-80.
- Walter F. Korte, *Marxism and Formalism in the Films of Luchino Visconti*, in «Cinema Journal», n. 1, autunno 1971, pp. 2-12.
- Youssef Ishaghpour, *Visconti et Thomas Mann: La mort à Venise*, in «Magazine Littéraire», n. 105, ottobre 1975, pp. 26-27.
- Jacqueline Lajenuesse, *Mort à Venise*, in «La Revue du Cinéma», n. 252-253, settembre-ottobre 1971, p. 181.
- Ruth Sara Longobardi, *Reading between the lines: An Approach to the Musical and Sexual Ambiguities of Death in Venice*, in «The Journal of Musicology», n. 3, luglio 2005, pp. 327-364.
- Geneviève Manns, *Requiem pour un vieillard déchu. Mort à Venise*, in «Contreplongée», n. 21-23, giugno-agosto 1990, pp. 52-53.
- Alexander J. Marshall, *The Lure of Eros: Nietzschean Intertextuality in Visconti, Mahler, and Mann*, in «Post Script. Essays in Film and the Humanities», n. 3, estate 1994, pp. 30-38.

- Anthony J. Mazzella, *Death in Venice: Fiction and Film*, in «College Literature. A Journal of Critical Literary Studies», n. 3, autunno 1978, pp. 183-194.
- Joan Mellen, *Death in Venice*, in «Film Quarterly», n. 1, autunno 1971, pp. 41-47.
- François Nourissuier, *L'ange maléfique*, in «L'Express», n. 1037, 24 maggio 1971, pp. 112-113.
- Des O'Rawe, *The Improbable City: Venice and the Cinema*, in «Film and Film Culture», n. 2, 2003, pp. 61-7.
- Des O'Rawe, *Venice in Film: The Postcard and the Palimpsest*, in «Literature/Film Quarterly», n. 3, 2005, pp. 224-232.
- Robert Plank, *Death in Venice: Tragedy or Mishap?*, in «University of Hartford Studies in Literature», n. 2, 1972, pp. 95-103.
- Douglas Radcliff Umstead, *The Journey of Fatal Longing: Mann and Visconti*, in «Annali d'Italianistica», n. 6, 1988, pp. 199-219.
- Jean Sémolué, *Mort à Venise*, in «Téléciné», n. 174, dicembre 1971, pp. 8-24.
- Irving Singer, *Death in Venice: Visconti and Mann*, in «Modern Language Notes», n. 6, dicembre 1976, pp. 1348-1359.
- George P. Stein, *Death in Venice: From Literature to Film*, in «The Journal of Aesthetic Education», n. 3, autunno 1982, pp. 63-70.
- Philip Strick, *Death in Venice*, in «Sight and Sound», n. 2, primavera 1971, pp. 103-104.
- Max Tessier, *Mort à Venise*, in «Cinéma 71», n. 157, giugno 1971, pp. 114-116.
- Hans Rudolf Vaget, *Film and Literature: The Case of Death in Venice*, in «The German Quarterly», n. 2, marzo 1980, pp. 159-175.
- William Van Watson, *The Subject as Abject: Luchino Visconti's Death in Venice and the "Art" of Pederasty*, in «RLA. Romance Languages Annual», n. 8, 1996, pp. 335-341.
- Frédéric Vitoux, *Visconti, ou le point de vue du Grand Hôtel des Bains (La mort à Venise)*, in «Positif», n. 130, settembre 1971, pp. 7-9.
- George B. von der Lippe, *Death in Venice in Literature and Film: Six 20th-Century Versions*, in «Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature», n. 1, marzo 1999, pp. 35-54.
- Roger E. Wiehe, *Of Art and Death: Film and Fiction Versions of Death in Venice*, in «Literature/Film Quarterly», n. 3, luglio 1988, pp. 210-215.
- David Wilson, *Morte a Venezia (Death in Venice)*, in «Monthly Film Bulletin», n. 447, aprile 1971, pp. 80-81.
- Michael Wilson, *Art is Ambiguous: The Zoom in Death in Venice*, in «Literature/Film Quarterly», n. 2, 1998, pp. 153-156.
- Ernest M. Wolf, *A Case of Slightly Mistaken Identity: Gustav Mahler and Gustav Aschenbach*, in «Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal», n. 1, gennaio 1973, pp. 40-52.

Michael Wood, *Death Becomes Visconti*, in «Sight and Sound», n. 5, maggio 2003, pp. 24-27.

Jean de Yvoire, *Mort à Venise*, in «Téléciné», n. 171-172, luglio-settembre 1971, pp. 58-60.

### *In lingua italiana*

Mino Argentieri, *Dolcezza e furore, condanna e pietà in Morte a Venezia*, in «Rinascita», n. 3, 12 marzo 1971, p. 19.

Guido Aristarco, *L'odore di morte nella poetica viscontiana*, in «Cinema Nuovo», n. 210, marzo-aprile 1971, pp. 120-124.

Luigi Barbese, *Morte a Venezia*, in «L'Arena», 9 marzo 1971.

Camillo Bassotto, *Morte a Venezia*, in «CM», n. 1, 1971, pp. 24-29.

Gian Filippo Belardo, *Morte a Venezia*, in «L'Osservatore Romano», 10 marzo 1971.

Pietro Bianchi, *Morte a Venezia secondo Visconti*, in «Il Giorno», 6 marzo 1971.

Guglielmo Biraghi, *Il film*, in «Il Messaggero», 5 marzo 1971.

Carlo Bologna, *Il canto di Mahler*, in «L'Arena», 9 marzo 1971.

G.N. Briano, A. Rulfi, *Luchino Visconti dopo Morte a Venezia*, in «Cineschedario», n. 41, maggio 1971, pp. 203-222.

Edoardo Bruno, *La struttura apparente: Minnelli, Bertolucci, Visconti, Hawks, Penn, Truffaut*, in «Filmcritica», n. 214, marzo 1971, pp. 122-124.

F.C., *La morte a Venezia*, in «Giornale di Bergamo», 6 marzo 1971.

Federico Carnazzi, *L'ebbrezza infernale*, in «Cineforum», n. 102, aprile 1971, pp. 48-57.

Ugo Casiraghi, *La caduta di un artista*, in «L'Unità», 6 marzo 1971.

Gianni Castellano, *La caduta di una civiltà nel bel film di Visconti*, in «Il Resto del Carlino», 6 marzo 1971.

Giovan Battista Cavallaro, *Una vocazione autodistruttiva*, in «Cineforum», n. 102, aprile 1971, pp. 42-47.

Luigi Cavicchioli, *Una faccenda terribilmente privata*, in «La Domenica del Corriere», n. 13, 30 marzo 1971, p. 83.

Gian Antonio Cibotto, *Gli amorosi tradimenti di un grande Visconti*, in «Il Gazzettino», 6 marzo 1971.

Franco Colombo, *Visconti, dalla denuncia alla meditazione*, in «L'Eco di Bergamo», 15 marzo 1971.

Ermanno Comuzio, *Mann, Mahler, Visconti*, in «Cineforum», n. 102, aprile 1971, pp. 57-62.



- Callisto Cosulich, *Un abito fatto su misura*, in «ABC», n. 11, 12 marzo 1971, pp. 46-47.
- Piero Dallamano, *Ciò che sopravvive del libro di Mann*, in «Paese Sera», 5 marzo 1971.
- Oreste Del Buono, *Thomas Mann carrozzato da Visconti*, in «L'Europeo», n. 9-10, 16 marzo 1971, p. 79.
- Gian Piero Dell'Acqua, *Morte a Venezia*, in «Cinemasessanta», n. 83-84, maggio-agosto 1971, pp. 51, 67.
- Adelio Ferrero, *Da Mann a Visconti*, in «Mondo Nuovo», n. 14, 11 aprile 1971, p. 11.
- Goffredo Fofi, *Morte a Venezia di Luchino Visconti*, in «Quaderni Piacentini», n. 43, aprile 1971, pp. 178-180.
- Sergio Frosali, *L'ultimo Visconti*, in «La Nazione», 19 marzo 1971.
- Giovanni Grazzini, *Morte a Venezia di Visconti*, in «Corriere della Sera», 6 marzo 1971.
- Gian Maria Guglielmino, *Visconti degno di Mann*, in «Gazzetta del Popolo», 6 marzo 1971.
- Maurizio Liverani, *Visconti: i suoi modelli, il suo distacco, la sua lezione*, in «Il Dramma», n. 3, marzo 1971, pp. 50-51.
- Alfredo Mandelli, *Visconti ci fa scoprire Mahler*, in «Oggi», n. 13, 29 marzo 1971, pp. 118-119.
- Elio Maraone, Guido Sommovilla, *Visconti e Mann: morte storica e morte mitica a Venezia*, in «Lecture», n. 4, aprile 1971, pp. 305-309.
- Andrea Melodia, *Morte a Venezia*, in «Rivista del Cinematografo», n. 5, maggio 1971, pp. 232-233.
- Lino Micciché, *Morte dell'artista borghese*, in «Avanti!», 5 marzo 1971.
- Franco Monetti, *La morte a Venezia*, in «Cineschedario», n. 41, maggio 1971, pp. 223-227.
- Morando Morandini, *Per l'ultimo Visconti Thomas Mann è un alibi*, in «Tempo», n. 10-11, 13 marzo 1971, p. 68.
- Alberto Moravia, *Un idillio nato tra i bacilli*, in «L'Espresso», n. 11, 14 marzo 1971, p. 23.
- Gregorio Napoli, *Dalle pagine di Thomas Mann un nuovo capolavoro di Visconti*, in «Giornale di Sicilia», 6 marzo 1971.
- Onorato Orsini, *Da Venezia con amore*, in «La Notte», 8 marzo 1971.
- Sergio Paulovich *L'ultima belle époque prima della catastrofe*, in «La Fiera Letteraria», n. 5, 14 marzo 1971, p. 29.
- Alberto Pesce, *Morte a Venezia*, in «Giornale di Brescia», 8 marzo 1971.
- Leo Pestelli, *La Venezia decadente di Mann nell'opera raffinata di Visconti*, in «La Stampa», 6 marzo 1971.

- Claudio Quarantotto, *Morte a Venezia*, in «Giornale d'Italia», 7 marzo 1971.
- Giovanni Raboni, *Così muoiono a Venezia i sogni decadenti*, in «Avvenire», 6 marzo 1971.
- Sarah Revoltella, *La musica in Morte a Venezia di Luchino Visconti*, in «La Valle dell'Eden», n. 8-9, 2002, pp. 111-130.
- Vittorio Ricciuti, *Morte a Venezia di Visconti*, in «Il Mattino», 6 marzo 1971.
- Ornella Ripa, *Una morte bellissima*, in «Gente», n. 13, 3 aprile 1971, p. 84.
- Gian Luigi Rondi, *In Morte a Venezia un dialogo di sguardi*, in «Il Tempo», 5 marzo 1971.
- Filippo Sacchi, *Operazione di magia nell'ultimo Visconti*, in «Epoca», n. 11, 21 marzo 1971, p. 86.
- Alberico Sala, *Troppa musica rispetto a Mann*, in «Corriere d'Informazione», 6-7 marzo 1971.
- Aldo Scagnetti, *Il destino di un vinto nel Mann di Visconti*, in «Paese Sera», 5 marzo 1971.
- Angelo Solmi, *Dolce morte di un amore proibito*, in «Oggi», n. 13, 29 marzo 1971, p. 118.
- Umberto Taccheri, *Morte a Venezia di Luchino Visconti: Una lettura retrospettiva*, in «RLA. Romance Languages Annual», n. 9, 1997, pp. 359-367.
- Renzo Tian, *Il libro*, in «Il Messaggero», 5 marzo 1971.
- Giorgio Tinazzi, *Per Morte a Venezia: Visconti, forma e dissoluzione*, in «Il Ponte», n. 4, 30 aprile 1971, pp. 472-479.
- Bruno Torri, *Luchino Visconti e Thomas Mann*, in «Cinemasessanta», n. 81-82, gennaio-aprile 1971, pp. 57-65.
- Antonello Trombadori, *Un quadro stupendo dipinto sulla pellicola*, in «Vie Nuove», n. 13, 31 marzo 1971, pp. 42-43.
- Giuseppe Turrone, *Umano/Disumano*, in «Filmcritica», n. 218, settembre-ottobre 1971, pp. 394-396.
- Achille Valdata, *Morire è un po' Venezia*, in «Stampa Sera», 7 marzo 1971.
- Paolo Valmarana, *Lussuose ma tardive le nozze di Visconti - Mann*, in «Il Popolo», 6 marzo 1971.
- Giancarlo Vigorelli, *Thomas Mann restituito non ricostruito*, in «Il Dramma», n. 3, marzo 1971, p. 49.
- Valerio Zurlini, *La partita estrema*, in «Il Dramma», n. 3, marzo 1971, pp. 52-54.

## Gli autori

**HENRY BACON** Professore di storia del cinema e della televisione all'Università di Helsinki. Si occupa, in particolare, di narratologia, dei rapporti fra il cinema e le altre arti e, inoltre, di opera lirica. Principali pubblicazioni: *Luchino Visconti: Explorations of Beauty and Decay* (1998), *Audiovisuaalisen kerroman teoria* (2000), sulla narrazione audiovisiva; *Elokuva ja muut taiteet* (2005), sui rapporti del cinema con le altre arti; *Väkivallan Lumo* (2010), sulla rappresentazione della violenza nei media.

**IVO BLOM** Ricercatore presso la Vrije Universiteit di Amsterdam, dove coordina il master in *Comparative Arts and Media Studies*. Ha lavorato, in precedenza, come archivista per il Netherlands Filmmuseum. Oltre che di numerosi saggi apparsi in volumi e su riviste internazionali, è autore di *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade* (2003) e *Visconti & Visual Arts* (in corso di pubblicazione). Ha curato numeri speciali della rivista *TMG* su videogiochi e storia, follia e *media* e gli studi di cinema.

**FRANCESCO BONO** Professore associato di storia del cinema presso l'ateneo di Perugia. Il suo interesse si rivolge principalmente al cinema italiano ed europeo, con particolare riguardo a quello di lingua tedesca e al periodo fra le due guerre mondiali. Fra i suoi libri: *Willi Forst. Ein filmkritisches Porträt* (2010), *Kino. Il cinema in Germania dopo la riunificazione* (2006), *Casta Diva & Co. Percorsi nel cinema italiano fra le due guerre* (2004) e, come curatore, *Tenöre, Touristen, Gastarbeiter. Deutsch-italienische Filmbeziehungen* (2011).

**FABRIZIO CAMBI** Germanista e traduttore, ha insegnato Letteratura tedesca all'Università di Trento. È presidente dell'Istituto Italiano di Studi Germanici. Ha curato per i Meridiani Mondadori la prima edizione commentata della

tetralogia *Giuseppe e i suoi fratelli* di Mann. Fra le sue ultime pubblicazioni: *Der Mythos ist die Legitimation des Lebens. Etica e umanesimo nella tetralogia Joseph und seine Brüder e nel racconto Das Gesetz, in Heinrich e Thomas Mann. Un confronto con il romanzo moderno* (2012) e, come curatore, *Espressionismo* di Hermann Bahr (2012) e *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung* (2011).

**ANTONIO CAROCCIA** Membro della Società Italiana di Musicologia e docente di musicologia presso gli atenei di Perugia e dell'Aquila, si occupa, fra l'altro, del rapporto musica-cinema e di storia della musica italiana fra XVII e XX secolo, con particolare riguardo al melodramma. Fra le sue pubblicazioni (come autore o curatore): *La corrispondenza salvata. Lettere di maestri e compositori a Francesco Florimo* (2004), *Mozart Day. Itinerari storici, sociologici ed artistici* (2008), *Genesi di un musicista. La formazione musicale e le sue storie* (2012).

**LUIGI CIMMINO** È professore ordinario di Filosofia Teoretica all'Università di Perugia. I suoi interessi principali di tipo filosofico sono rivolti all'epistemologia contemporanea, alle problematiche mente/corpo e agli studi di ontologia formale (fra i testi più recenti a riguardo: *Il cemento dell'universo. Riflessioni su F.H. Bradley*, 2009; *Breve Introduzione alla filosofia della mente e delle scienze umane*, 2010). Lavora anche come traduttore dal tedesco e dall'inglese.

**ALESSANDRO CLERICUZIO** Insegna Lingua e Letteratura Angloamericana all'Università di Perugia. Si occupa di teatro contemporaneo, poesia e multiculturalismo nel mondo anglosassone, in particolare di cultura nordamericana in chiave transnazionale. I suoi saggi più recenti applicano tale prospettiva all'opera di Tennessee Williams e sono apparsi nei volumi *A Streetcar Named Desire. From Pen to Prop* (2012), *One Hundred Years of Desire: Tennessee Williams 1911-2011* (2012), di cui è anche curatore, e *Tennessee Williams and Europe* (2014).

**LUCIANO DE GIUSTI** Insegna Storia del cinema e Teorie e tecniche del linguaggio cinematografico all'Università di Trieste. Cofondatore delle Giornate del Cinema Muto, oltre a volumi su Bresson (2000), Bergman (2005) e Losey (2010), ha curato il vol. VIII della *Storia del cinema italiano (1949-1953)* promossa dal CSC e *Immagini migranti* sulle forme intermediali del cinema

in epoca digitale (2008). È autore di monografie su Pasolini (1983), Visconti (1985) e Loach (2011).

**DANIELE DOTTORINI** È ricercatore presso l'Università della Calabria, redattore di «Fata Morgana», «Filmcritica», «Sentieri Selvaggi». Ha lavorato per la Mostra del Nuovo Cinema (Pesaro) e per Infinity – Alba Film Festival. È selezionatore del Festival dei Popoli dal 2008. È autore di monografie sul cinema di Lynch (2004), Renoir (2007), Cameron (2013), ha curato le edizioni italiane degli scritti sul cinema di Ignacio Matte Blanco (2000) e Alain Badiou (2009). Si occupa di teoria del cinema e di cinema del reale.

**MATTEO GALLI** Professore ordinario di Letteratura tedesca a Ferrara. Si è occupato di letteratura e di cinema tedesco, scrivendo quattro monografie (su Canetti, T. Mann, Hoffmann e Reitz), curando quattro volumi, pubblicando una settantina di saggi e traducendo opere classiche e contemporanee. Di recente si è occupato di letteratura e cinema della post-DDR e ha tradotto *Penombra* di Uwe Timm e *La ragazza* di Angelika Klüssendorf.

**GIORGIO PANGARO** Lavora al Centro Studi del Teatro Stabile dell'Umbria come bibliotecario; è curatore con altri della serie *Corpo a corpo*, volumi monografici dedicati al rapporto tra cinema e letteratura; scrive sulla rivista «Studi Umbri», di cui è redattore; ha collaborato con L'Enciclopedia Italiana per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, con voci relative al settore dello spettacolo.

**GIANNI SARRO** Critico cinematografico e docente, ha lavorato per l'Associazione Italiana Amici Cinema d'Essai (Roma), curando per l'Estate Romana, fra l'altro, rassegne sul cinema di fantascienza, sul western, sul cinema jugoslavo. È stato redattore del mensile *Cinema d'essai* e ha scritto di cinema su *Il Venerdì di Repubblica*. Cura il sito *Libera immagine* e svolge corsi sulla storia e il linguaggio del cinema.

**IRMBERT SCHENK** Professore emerito di *Media Studies* all'Università di Brema. I suoi interessi si rivolgono in particolare alla storia del cinema e dei media e all'analisi filmica. Pubblicazioni recenti (come autore o curatore): *Experiment Mainstream? Uniformierung und Differenz im populären Kino* (2006), *Kino und Modernisierung – Von der Avantgarde zum Videoclip* (2008), *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre* (2008), *Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption* (2010); *Medien der 1950er Jahre* (2012).

**EUGENIO SPEDICATO** Insegna letteratura tedesca all'Università di Pavia. I suoi ambiti di ricerca sono i seguenti: estetica del male nella letteratura tedesca dal tardo Settecento a oggi, eredità della teodicea nella letteratura tedesca tra Sette e Ottocento, letteratura e contingenza, letteratura e memoria storica, trasposizione cinematografica di opere della letteratura tedesca, immaginazione dell'Italia nella letteratura tedesca contemporanea.

Finito di stampare nel mese di febbraio 2014  
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore Srl  
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)  
[www.rubbettinoprint.it](http://www.rubbettinoprint.it)

**CINEMA**