

VALERIA TURRA

LE PALINODIE DELLA BELLEZZA: UNA LETTURA 'PLATONICA' DE *LA MORTE A VENEZIA*

ABSTRACT - The form of palinode (derived from the *Phaedrus* of Plato) can interpret the structure of *Der Tod in Venedig* and the view of art expressed from the main character Gustav von Aschenbach.

KEY WORDS - Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, Palinode, Plato, *Phaedrus*.

RIASSUNTO - La forma palinodica (derivata dal *Fedro* di Platone) riesce a fornire una chiave interpretativa per la struttura di *Der Tod in Venedig* e per la concezione dell'arte espressa dal protagonista del romanzo, Gustav von Aschenbach.

PAROLE CHIAVE - Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, Palinodia, Platone, *Fedro*.

*Che può fare la terribile bellezza,
seduta su una panca di serenella,
se non realmente rubare bambini?*
Boris Pasternak ⁽¹⁾

La mia lettura di *Der Tod in Venedig* nasce da una frequentazione 'professionale' con i testi della letteratura greca; frequentazione che mi ha suggerito di tentare non solo di fornire tassonomia alle tracce più visibili degli ipotesti greci utilizzati da Thomas Mann provando nel contempo a rintracciare alcuni riferimenti lasciati impliciti ⁽²⁾, ma soprat-

⁽¹⁾ B. PASTERNAK, *Così si comincia*, in ID., *Poesie*, introduzione e versione di A.M. Ripellino. Con un saggio di C.G. De Michelis, Torino, Einaudi, 2001, pp. 114-115.

⁽²⁾ Per un esame delle fonti classiche de *La morte a Venezia*, fondamentali i contributi di R. FERTONANI: *Echi classici in «Der Tod in Venedig» di Thomas Mann*, in «ACME», vol. XXVIII, fasc. 1-2, (gennaio-agosto 1975), pp. 17-26, nonché le pagine XXVII-XXXI (*Guida alla lettura*) e 711-718 (*Note*) in TH. MANN, *Romanzi brevi*, a cura di R. FERTONANI, Milano, Mondadori, 1977. Per l'influsso del tema dionisiaco nel romanzo (argomento da

tutto di studiare il modo in cui gli ipotesti interagiscono con lo svolgersi della trama, nella convinzione che essi giochino un ruolo decisivo nella costruzione dei significati del romanzo. Questo il mio peculiare punto di osservazione; le riflessioni che ne seguono, lontanissime dalla presunzione di sostituirsi alle molte autorevoli letture critiche che da altre considerazioni prendono le mosse, intendono solo provare ad arricchire la conoscenza di un testo che merita sicuramente tutti gli sforzi interpretativi compiuti negli anni che ci separano dalla sua pubblicazione (avvenuta, come è noto, pochi mesi dopo la fine della sua composizione, protrattasi dal luglio 1911 al luglio 1912).

Nel tentare una analisi e una interpretazione de *La morte a Venezia*, le visuali più frequentemente assunte dalla critica sono quelle che riflettono il clima di decadenza che pervade il breve romanzo: una decadenza che investe non solo il protagonista, Gustav von Aschenbach, ma anche l'oggetto della sua passione proibita, il giovanissimo Tadzio, e la città che di questa passione è complice scenario, una Venezia ammorbata da un'epidemia di colera che le autorità cercano di negare e nascondere ⁽³⁾. In queste pagine vorrei invece mettere a fuoco il rapporto fra Aschenbach e la bellezza. Si tratta di un rapporto continuamente rinnovato dal protagonista in una vita dedicata alla scrittura, ma anche, e forse proprio per questo, non vissuto che tramite il filtro di mediazioni artistiche fino all'incontro con Tadzio, e perciò sostanzialmente irrisolto, destinato a erompere improvviso e rovinoso una volta che tali mediazioni si rivelino incapaci di arginarla, incapaci cioè di renderla inoffensiva e quindi accessibile. Perché, se è lecito estendere a tutta l'arte il limite che, nella parola, Aschenbach al cospetto di Tadzio dolorosamente percepisce, il limite cioè di poter soltanto «celebrare, non riprodurre, la bellezza sensibile» ⁽⁴⁾, è in quel limite che dovremo saper cogliere anche la capacità consolatoria e protettiva dell'arte, che non ci lascia soli, fintanto che a essa ci affidiamo, di fronte all'incommensurabile, al numinoso (che la bellezza rientri in questo orizzonte, non credo sia lecito dubitare) e ai rischi che essi comportano per il troppo precario

me affrontato qui solo tangenzialmente), cfr. M. FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Bacchanti» nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 184-203 (con bibliografia citata).

⁽³⁾ Sterminata la bibliografia relativa a *Der Tod in Venedig*. Per un primo inquadramento, rimanderei alla *Bibliografia* contenuta alle pp. 754-758 di TH. MANN, *Romanzi brevi*, cit., ma anche alla biografia di H. KURZKE, *Thomas Mann. La vita come opera d'arte*, traduzione di I. Mauro e A. Ruchat, Milano, Mondadori, 2005, ricchissima di notizie e riferimenti anche a *Der Tod in Venedig*.

⁽⁴⁾ Cfr. TH. MANN, *La morte a Venezia*, introduzione di C. Cases, traduzione di B. Maffi, Milano, Rizzoli, 1990, p. 87.

equilibrio umano, che sembra talvolta trovare il proprio maggior fondamento nell'ignoranza di ciò che lo trascende. Ma, diversamente dal lettore, da colui cioè che può godere senza rischi della bellezza donatagli da un'opera compiuta, e di quest'opera ignora la genesi, l'artista che voglia provare a creare una forma di bellezza dovrà, prima o dopo, non sottrarsi a un rapporto diretto con quella bellezza spontanea ed epifanica che è una delle prime fonti dell'ispirazione, e dovrà farlo anche a rischio di frantumare quel proprio equilibrio fragile. Questo mi sembra essere, in grande sintesi, il nucleo generativo delle problematiche che la lettura de *La morte a Venezia* solleva.

Quel che a me preme dimostrare è non solo che la fenomenologia del rapporto fra Aschenbach e la bellezza, che è il tessuto di cui il romanzo si costituisce, insiste sull'interazione fra categorie, culturali e morali, prettamente moderne e categorie estetiche antiche, in particolare la concezione platonica della bellezza (e dell'amore); ma che, soprattutto, è questa interazione non facile a produrre quella che vorrei evidenziare essere la *forma* specifica con cui, nel suo ragionare su quel che gli succede, Aschenbach dà voce alla sua idea della bellezza: un'ampia affermazione di principi cui segue però una palinodia, ovvero una ritrattazione, che è soprattutto autoconfutazione, delle certezze precedentemente acquisite – fino alla finale, ma enigmatica, confutazione della confutazione attuata dall'autore, al momento della morte del suo personaggio.

Come è noto, *Der Tod in Venedig* racconta l'ultimo viaggio di un grande scrittore di Monaco, Gustav von Aschenbach, che, partito per ritemperare le forze declinanti di un fisico ormai snervato da una vita destinata allo sforzo logorante e continuo della ricerca della perfezione nella scrittura, a Venezia si imbatte nella perfezione naturale del fanciullo Tadzio. L'incontro stravolge così profondamente l'interiorità di Aschenbach, che non potremmo neppure immaginare un ritorno dell'uomo alla sua vita consueta: ed il ritorno gli viene infatti negato – risparmiato? – dalla morte, forse per colera, che lo assale rapida, forse indolore, sul Lido, di fronte al mare.

Come anche il titolo ci ricorda, è la morte del protagonista il fulcro del romanzo: morte la cui descrizione, sintetica e struggente insieme, riecheggiando a lungo nella mente del lettore suscita interrogativi:

Isolato (*scil.* Tadzio) dalla riva da un largo specchio di mare, isolato dai compagni da un soprassalto d'orgoglio, vagava laggiù, apparizione remota e priva di legami, nel mare e nel vento, contro lo sfondo nebbioso-sconfinato del cielo.

Di nuovo ristette a guardare. Improvvisamente, come sotto la spinta di un ricordo, di un impulso, puntò la mano sull'anca, diede al busto una dolce

torsione, e da sopra la spalla guardò verso la riva. Lì sedeva colui che guardava (*scil.* von Aschenbach), come un tempo, come quando, rinviato dalla stessa soglia, quello sguardo d'un grigio crepuscolo s'era incontrato per la prima volta col suo. La sua testa, poggiata allo schienale, aveva seguito lenta il moto di lui che camminava: ora si sollevò come per muovere incontro allo sguardo, e ricadde sul petto in modo che gli occhi guardavano da sotto in su, mentre il volto assumeva l'espressione distesa, intimamente raccolta, del sonno profondo. Ma a lui parve che il pallido e soave psicologo laggiù gli sorrisesse, gli facesse cenno; che, staccata la mano dall'anca, indicasse lontano nell'immensità ricca di promesse, precedendolo a volo. E, come già di frequente, si dispose a seguirlo.

Minuti passarono, prima che si corresse in aiuto dell'accasciato su un fianco. Lo portarono in camera sua. Lo stesso giorno, a un mondo rispettosamente commosso pervenne l'annuncio della sua dipartita ⁽⁵⁾.

Il tratto forse più affascinante di questo brano è anche quello che occorre saper leggere con gli strumenti che lo stesso Mann ha fornito al lettore in tutto il corso del romanzo: che occorre saper leggere, proprio perché da esso dipende, a mio avviso, una delle peculiarità di senso di quest'opera straordinaria. Tadzio viene definito, non più da Aschenbach, ormai ammutolito dal progressivo sopraggiungere in lui della morte, ma dallo stesso narratore-Mann, «psicologo», guida dell'anima nell'aldilà: un aldilà che si presenta al morente come un'«immensità ricca di promesse», un'immensità che Tadzio indica all'uomo che lo ama invitandolo a seguirlo.

La bellezza del pallido Tadzio, una bellezza che, all'inizio della vicenda d'amore, anzi, nel primo attimo del loro incontro all'albergo, Aschenbach aveva giudicato perfetta

Con stupore, Aschenbach notò che quest'ultimo (*scil.* Tadzio) era di una beltà perfetta ⁽⁶⁾

è quindi il tramite che permette a quest'uomo di intuire, e forse di raggiungere, la dimensione ulteriore che la morte gli dischiude. In questo senso, il finale è una sorta di chiarificazione, completamento e invero di quelle riflessioni sulla bellezza che nel corso del romanzo erano state variamente articolate da Aschenbach nel suo tentativo di porre un argine, offertogli dalla sua cultura filosofica e letteraria, alla potenza, devastante per il soggetto che contempla, dello splendore del fanciullo: riflessioni che si modellano, per stessa ammissione di Aschenbach, su uno dei dialoghi che Platone alla bellezza e all'amore dedicò, ovvero il *Fedro*:

⁽⁵⁾ *Ibidem*, pp. 114-115.

⁽⁶⁾ *Ibidem*, p. 57.

Amore fa come i matematici, che agli inesperti fanciulli mostrano i tangibili emblemi delle forme pure: così, per render visibile ai sensi un fatto dello spirito, anche il dio ama servirsi della forma e del colore della giovinezza umana; perché divenga strumento del ricordo l'adorna di tutto lo splendore del Bello; e noi, alla sua vista, ardiamo in dolore e speranza. Così, nel suo entusiasmo, egli (*scil.* Aschenbach) pensava; tali le sensazioni a lui concesse. E dall'ebbrezza del mare e dal fulgore del sole un'affascinante immagine si componeva ai suoi occhi: il vecchio platano non lungi dalle mura di Atene, il luogo sacro d'ombra, denso del profumo dell'agnocasto in fiore, che statuettes votive e pie offerte alle Ninfe e ad Acheloo adornano. [...] Ma, sul prato in dolce pendio, che permetteva a chi vi si sdraiava di tener sollevata la testa, giacevano due figure al riparo dalla vampa del sole: un anziano e un giovane, un brutto e un bello, il savio accanto all'amabile. E, fra gentilezze e sottili lusinghe, Socrate istruiva Fedro sul desiderio e la virtù. Gli parlava del brivido caldo di paura che l'uomo senziente patisce, quando ai suoi occhi appare un simbolo della bellezza eterna; gli parlava delle brame dell'empio e del malvagio, che non può concepir la bellezza quando ne vede l'effigie, e non sa venerarla; gli parlava del sacro terrore dal quale l'uomo di nobile sentire è afferrato al cospetto di un volto dalle sembianze divine, di un corpo perfetto; del tremito che allora lo coglie; e di come sia fuori di sé, e osi appena guardare, e veneri chi la bellezza possiede, anzi sacrificherebbe a lui come alla statua di un dio, se non temesse di passare per folle nel giudizio degli uomini. Giacché la bellezza, o mio Fedro, solo la bellezza è amabile e visibile insieme; essa è, notalo bene!, l'unica forma di realtà spirituale che ai nostri sensi sia dato percepire e sopportare. O che avverrebbe di noi se il divino, se ragione, virtù e verità volessero sensibilmente apparirci? Non periremmo, non bruceremmo d'amore come già Semele alla vista di Zeus? Così, per l'uomo senziente, la bellezza è la strada allo spirito – soltanto la strada, un semplice mezzo, o piccolo Fedro... E aggiunse, l'astuto seduttore, la cosa più sottile: che l'amante è più divino dell'amato, perché nel primo alberga il dio, non nel secondo – il pensiero forse più tenero e beffardo che mai sia stato concepito, e dal quale tutta la malizia, tutta l'arcana voluttà del desiderio traspirano. [...] E d'un tratto sentì il desiderio di scrivere. [...] la sua aspirazione profonda era di lavorare in presenza di Tadzio, di prendere a modello di scrittura le sue forme, d'imporre allo stile di seguire le linee di un corpo che gli sembrava divino, di sollevarne la bellezza nel mondo dello spirito come già l'aquila aveva sollevato nell'etere il pastorello di Troia. [...] È certo buona cosa che il mondo conosca solo l'opera bella, non le sue origini, le circostanze della sua nascita; perché la conoscenza delle fonti dalle quali l'ispirazione è scaturita lo turberebbe, lo riempirebbe di sgomento [...]. Quando, messo da parte il lavoro, Aschenbach si allontanò dalla spiaggia, si sentì finito, anzi distrutto; come se, dopo un'orgia, la sua coscienza volesse accusarlo (7).

(7) *Ibidem*, pp. 79-81.

L'importanza di questo brano nasce dalla complessità del suo intarsio: riferimenti precisi a dialoghi platonici come il *Fedro* e, in misura minore, il *Simposio* si mescolano quasi impercettibilmente alle innovazioni che Mann insinua nel ragionamento di Aschenbach per suggerire il tragitto del suo progressivo scivolare in direzioni sempre più remote da quell'orizzonte di non fragile moralità entro il quale lo scrittore aveva da sempre inscritto tutta la propria metodica esistenza. Ma sarà il caso di esaminare nel dettaglio alcune sezioni di questo testo.

L'accento al «vecchio platano non lungi dalle mura di Atene» rimanda allo scenario in cui il dialogo oggetto del *Fedro* platonico si svolge: il prato sotto un platano altissimo, lungo le rive del fiume Ilisso ⁽⁸⁾. Socrate e Fedro, l'anziano saggio e brutto con il bel giovinetto, diventano agli occhi di Aschenbach l'archetipo su cui tentare di modellare il proprio rapporto con Tadzio. Proprio nel dialogo con Fedro, Socrate esprime sia cos'è la bellezza, sia la natura del legame che fra amore e bellezza sussiste. Del lungo dialogo, attraverso cui il ragionamento si articola e sviluppa, una frase può costituire una sintesi lucida ed esauriente:

νῦν δὲ κάλλος μόνον ταύτην ἔσχε μοῖραν, ὥστ' ἐκφανέστατον εἶναι καὶ ἐρασμιώτατον.

ora, invece, solo la bellezza possiede la prerogativa di essere insieme la cosa più visibile e quella più amabile ⁽⁹⁾.

Ovvero: secondo Socrate, la bellezza è l'unica, fra le Idee sovrasensibili, a rendersi visibile anche nel mondo 'di quaggiù', mentre le altre Idee, altrettanto degne di essere amate, non possono tuttavia essere percepite dai sensi umani. Ma se il nesso fra bellezza e amore è inscindibile, l'amore che andrà tributato alla bellezza non sarà dissimile dall'adorazione che si nutre per un dio:

ὁ δὲ ἀρτιτελής, ὁ τῶν τότε πολυθεάμων, ὅταν θεοειδὲς πρόσωπον ἴδῃ κάλλος εὖ μεμνημένον ἢ τινα σώματος ἰδέαν, πρῶτον μὲν ἔφριξε καὶ τι τῶν τότε ὑπῆλθεν αὐτὸν δειμάτων, εἶτα προσορῶν ὡς θεὸν σέβεται, καὶ εἰ μὴ ἔδεδίει τὴν τῆς σφόδρα μανίας δόξαν, θύοι ἂν ὡς ἀγάλματι καὶ θεῶ τῶν παιδικῶν.

⁽⁸⁾ PLATONE, *Fedro*, 229a ss.

⁽⁹⁾ *Ibidem*, 250 d 6 - e 1; questa come le successive traduzioni di brani del *Fedro*, letterali e senza alcuna pretesa di letterarietà, ma volte solo ad agevolare la comprensione del testo originale, sono dell'autrice di questo studio. Il testo è quello dell'edizione Burnet, del 1901.

invece colui che è stato iniziato da poco, quello che ha molto visto delle cose di allora ⁽¹⁰⁾, qualora veda un volto simile a quello di un dio – un volto che bene ne abbia imitato la bellezza –, oppure una qualche figura di corpo, per prima cosa rabbrivisce e penetra in lui uno dei timori di allora, poi, guardandola, la venera come un dio, e se non temesse la fama di totale pazzia farebbe sacrifici al fanciullo amato come a una statua e a un dio ⁽¹¹⁾.

Come si può constatare confrontando le parole di Aschenbach con l'ipotesto platonico da cui Mann è partito, il protagonista del romanzo è convinto sia dell'essenza divina della bellezza, sia della connessa necessità di venerare come un dio chi la possiede. Eppure nel suo discorso si insinuano tre tarli, di diversa natura: il primo – che non tutti sanno venerare la bellezza («gli parlava delle brame dell'empio e del malvagio, che non può concepir la bellezza quando ne vede l'effigie, e non sa venerarla»); il secondo – che la bellezza non è un fine ma un mezzo («Così, per l'uomo senziente, la bellezza è la strada allo spirito – soltanto la strada, un semplice mezzo, o piccolo Fedro...»); il terzo – che l'amante è più divino dell'amato («... E aggiunse, l'astuto seduttore, la cosa più sottile: che l'amante è più divino dell'amato, perché nel primo alberga il dio, non nel secondo – il pensiero forse più tenero e beffardo che mai sia stato concepito, e dal quale tutta la malizia, tutta l'arcana voluttà del desiderio traspirano»). E se il primo tarlo è presente già in Platone, il secondo, invece, in Platone non trova riscontro, e il motivo è evidente: Mann vuol indicare con questa notazione apparentemente innocua con quanta progressiva rapidità Aschenbach tenda a non rassomigliare più a Socrate, bensì proprio a quell'«empio», a quel «malvagio» che non sa venerare la bellezza quando la vede. Il terzo, d'altra parte, conferma questo percorso ragionativo, poiché, pur prendendo spunto o da una sezione del discorso pronunciato da Fedro nel *Simposio* (in base a vari esempi del mito, Fedro argomenta come gli dei apprezzino maggiormente l'amore che l'amato nutre per l'amante che quello dell'amante per l'amato, visto che l'amante è «più divino» dell'amato ⁽¹²⁾) o da alcu-

⁽¹⁰⁾ Il riferimento che fa Socrate è alla contemplazione delle Idee nell'Iperuranio, possibile – anche se in gradi diversi – alle anime prima dell'incarnazione nei corpi.

⁽¹¹⁾ *Ibidem*, 251 a 1-7.

⁽¹²⁾ PLATONE, *Simposio*, 179 b 4 - 180 b 5. Fedro, probabilmente un 'amato', giungerebbe in certo modo a 'declassare' la componente divina dell'*eros* privilegiandone un aspetto di tutta umana eroicità (cfr. PLATONE, *Simposio*, traduzione di G. Calogero, introduzione di A. Taglia, Roma-Bari, Laterza, 2005⁸, le pp. XVI-XVII dell'*introduzione*); per una enunciazione del motivo per cui Eros è 'amante' e non 'amato', enunciazione che, se pur formulata in tutt'altro contesto, è utile a spiegare anche le parole di Fedro (θειότερον γὰρ ἐραστής παιδικῶν· εἰθεός γάρ ἐστι, ovvero: «più divino è l'amante

ne parole del discorso di Diotima ricordato da Socrate nel medesimo dialogo (Eros non è un dio ma un demone, figlio di Πόρος e Πενία, ovvero d'ingegno e povertà, e nella sua continua ricerca di bontà e bellezza è più simile all'amante che all'amato: se rassomigliasse all'amato, infatti, non ricercerebbe queste cose, già le possiederebbe⁽¹³⁾), le capovolge di segno, svalutando ancora una volta il ruolo dell'amato rispetto a quello dell'amante, intento che dalle parole di Fedro e da quelle di Diotima non traspariva⁽¹⁴⁾.

Un indizio del fatto che fra questi tre elementi di negatività presenti nelle parole di Aschenbach un nesso sussista, inscindibilmente stretto, ce lo offre però Platone, quando Socrate nel *Fedro* critica i sentimenti che l'amante nutre nei confronti dell'amato:

τῶ δὴ ὑπὸ ἐπιθυμίας ἀρχομένῳ δουλεύοντί τε ἡδονῇ ἀνάγκη που τὸν ἐρώμενον ὡς ἡδιστον ἑαυτῷ παρασκευάζειν· νοσοῦντι δὲ πᾶν ἡδὺ τὸ μὴ ἀντιτεῖνον, κρεῖττον δὲ καὶ ἴσον ἐχθρόν. οὔτε δὴ κρεῖττω οὔτε ἰσοῦμενον ἐκὼν ἐραστῆς παιδικὰ ἀνέξεται, ἤττω δὲ καὶ ὑποδεέστερον αἰεὶ ἀπεργάζεται·

Per chi, dunque, è dominato dal desiderio ed è schiavo del piacere, è necessario rendere l'amato il più dolce che sia possibile, a se stesso: e per chi è malato, dolcissimo è quel che non si oppone, odioso è invece quel che è più forte o uguale. Dunque né più forte né uguale l'amante sopporterà di sua volontà che sia il fanciullo amato, ma più debole e inferiore sempre lo rende⁽¹⁵⁾.

Questa sezione del dialogo verrà poi ritrattata da Socrate stesso, così che il seguito verrà definito una 'palinodia' sul modello di quella stesicorea, che non a caso viene citata⁽¹⁶⁾: e tuttavia essa è determinante

rispetto al fanciullo amato: è infatti pieno del dio»), bisogna attendere però il successivo discorso di Diotima.

⁽¹³⁾ *Ibidem*, 201 d 1 - 204 c 6.

⁽¹⁴⁾ Cfr. H.KURZKE, *Thomas Mann. La vita come opera d'arte*, cit., p. 378 e p. 563, dove si rileva fra l'altro come Mann ribadisca in seguito più volte (nei saggi *Platen-Tristan-Don Quichotte* del 1930 e *Die Erotik Michelangelo's* del 1950) la massima secondo cui il dio è nell'amante e non nell'amato.

⁽¹⁵⁾ PLATONE, *Fedro*, cit., 238 e 2 - 239 a 2.

⁽¹⁶⁾ Come è noto, il *Fedro* è costituito di varie sezioni in certo modo distinte una dall'altra; nella prima, si mette in scena la lettura di un discorso di Lisia – in realtà: l'imitazione di Platone di un discorso di Lisia – fatta da Fedro a Socrate. Tema del discorso, la preferenza che un giovinetto deve accordare, nel concedere i propri favori, a uno che non l'ami rispetto a uno che di lui sia innamorato. Segue una 'variazione sul tema', con Socrate che per insistenza di Fedro improvvisa un discorso volto a dimostrare la medesima cosa. Dopo aver terminato, Socrate si rende conto però di avere, insieme a Lisia, offeso il dio Eros con quel discorso, e di dover dunque produrne un altro

per comprendere le oscillazioni ragionate e comportamentali di Aschenbach, che nella beltà di Tazio rintraccerà subito, fin dal primo loro incontro, il segno dell'imperfezione, il germe della decadenza, l'anticipazione della morte:

Era, forse, sofferente? Invero, la pelle del viso spiccava bianca come avorio contro l'oro scuro dei ricci che l'incorniciavano (17).

Questa impressione di Aschenbach progressivamente si rafforza accompagnandosi in lui a un senso di sollievo che Thomas Mann spietatamente descrive:

Ma aveva osservato che i denti di Tazio non erano impeccabili, un po' irregolari e pallidi, senza lo smalto della salute, con la fragile trasparenza che a volte si osserva negli anemici. «È molto delicato, è malaticcio», rifletté, «probabilmente non arriverà alla vecchiaia»; e rinunciò a spiegarsi il senso di appagamento e di sollievo che si accompagnava a questa riflessione (18).

e anche:

Inoltre, gli era parso che in Tazio il gesto di raddrizzarsi saltuariamente, e prendere fiato, tradisse una pesantezza di respiro, un'oppressione al petto. «È malaticcio, forse non arriverà alla vecchiaia», pensò di nuovo, con la strana obiettività in cui l'ebbrezza e il desiderio a volte si redimono; e il cuore gli si riempì di pura sollecitudine e torbida soddisfazione (19).

Mann, nell'analizzare l'interiorità del suo personaggio, ci mostra questi sentimenti di ambivalenza senza spiegarne la ragione; l'operazione di decifrarne il senso si presenterà quindi senz'altro non facile per un interprete, che potrà tuttavia trovare soccorso in quell'osservazione di Socrate che abbiamo citata: è nella natura dell'amante augurarsi e perseguire l'inferiorità dell'amato.

In effetti, per Aschenbach rintracciare i segni di una gracilità del suo amato, di una sua prossimità a una dimensione di malattia e di morte, significa tentare di renderlo somigliante a sé proprio in ciò – giovinezza e salute – in cui Aschenbach si sente più fragile, disarmato e perdente. Prima del suo viaggio a Venezia, frutto di un desiderio tanto forte da

con la funzione di palinodia. Questa palinodia illustrerà la positività di Eros, capace di 'metter le ali' all'anima dell'amante e del suo amato. Le sezioni successive riguardano il modo in cui occorre comporre un discorso e il rapporto fra oralità e scrittura.

(17) TH. MANN, *La morte a Venezia*, cit., p. 58.

(18) *Ibidem*, p. 67.

(19) *Ibidem*, p. 100.

fargli ritenere quasi rischioso resistervi, era stata la paura del proprio declino a trattenerlo a Monaco, all'impegno costante del lavoro:

Tanto più da quando la sua vita era entrata in un lento declino; da quando non poteva più scacciare come ridicola mania la paura dell'artista di non condurre a termine l'opera iniziata – quest'ansia che l'orologio si scarichi prima ch'egli abbia fatto il suo dovere, e dato tutto se stesso –, la sua vita esteriore si era quasi esclusivamente circoscritta alla bella città divenuta la sua patria, e al rustico casolare che si era costruito in montagna, dove trascorrevano le estati piovose ⁽²⁰⁾.

E sempre sul *proprio* declino Aschenbach aveva dovuto dapprima soffermare la propria attenzione il giorno in cui, come già visto, aveva riscontrato l'imperfezione della dentatura di Tadzio:

A mezzodì lasciò la spiaggia, tornò in albergo, e in ascensore si fece condurre alla sua stanza. Qui si trattenne allo specchio, osservando lungamente i capelli grigi e la faccia stanca e scavata, e insieme pensando alla sua fama [...] ⁽²¹⁾.

Ecco quindi il motivo della volontà pervicace di riscontrare nel fanciullo imperfezioni e fragilità, per provarne un senso morboso di sollievo: è proprio questo – la vecchiaia incipiente, la salute declinante – il lato di sé la cui intrinseca debolezza e inferiorità rispetto alla giovinezza fiorente di Tadzio esige da Aschenbach lo sforzo, non trasfigurante come quello che lo scrittore compie sulla realtà e sul linguaggio nell'atto creativo, ma di segno contrario, di rappresentarsi l'amato parimenti debole e malato, naturalmente fintanto che egli rimanga invischiato in un'ottica secondo la quale l'amore non abbia per fine l'elevazione del proprio oggetto, ma il suo possesso. Che Aschenbach non riesca a fare interamente sua la positività dell'*eros* socratico fondato appunto sullo sforzo dell'amante di favorire una maturazione dell'amato, in un percorso di progressiva elevazione spirituale che coinvolga entrambi, è un dato di fatto di fronte al quale Mann pone più volte il lettore. Ecco così che già nell'enunciazione platonizzante di Aschenbach, cui abbiamo fatto precedente menzione, l'equilibrio socratico fra amore e bellezza, e valore della bellezza, si sbilancia in funzione di un uso strumentale della bellezza stessa di cui nel *Fedro* non c'era traccia: questa strumentalizzazione della bellezza, che permette ad Aschenbach di sublimare nella scrittura la splendida proporzione del corpo del fanciullo («la sua aspirazio-

⁽²⁰⁾ *Ibidem*, pp. 34-35.

⁽²¹⁾ *Ibidem*, p. 67.

ne profonda era di lavorare in presenza di Tadzio, di prendere a modello di scrittura le sue forme, d'imporre allo stile di seguire le linee di un corpo che gli sembrava divino»), è insieme causa dei suoi rimorsi e modalità costante e insuperabile del manifestarsi del sentimento che Aschenbach per Tadzio nutre, fino alla fine. Questo uso strumentale della bellezza trova a sua volta origine nel modo in cui la bellezza stessa viene recepita e accolta dalla mente di Aschenbach: Mann lo suggerisce genialmente con la descrizione 'oggettivante' di Tadzio, nell'attimo del primo incontro fra i due protagonisti:

Il volto, pallido e graziosamente chiuso, incorniciato di capelli color miele, il naso diritto, la bocca vezzosa, un'espressione di gentile, divina serietà, ricordava le sculture greche dell'epoca d'oro, e alla pura perfezione della forma univa un fascino così unico e personale, ch'egli credette di non aver mai incontrato, né in arte né in natura, nulla di così compiutamente riuscito ⁽²²⁾.

È una descrizione che delinea insieme il ritratto di chi è contemplato, Tadzio, e dello sguardo di chi lo osserva, Aschenbach: uno sguardo che ne conserva tutta l'ansia definitoria, di scrittore, nell'inseguire ogni particolare del suo oggetto in vista della possibilità di instaurare con esso un paragone (offerto da un sublime prodotto d'arte) e di decretarlo quindi vincitore. Ma questa descrizione è anche un segnale, il primo segnale, del fallimento di Aschenbach, che non riuscirà ad accogliere *in toto* la bellezza del fanciullo, lasciandosene semplicemente conquistare come da un miracolo che va contemplato in adorazione: poiché Aschenbach frapperà fra sé e questa epifania che gli è data il diaframma di mediazioni culturali che, se gli offrono il modello positivo di come rapportarsi alla bellezza, gli offrono altresì i modi della sua riduzione a strumento. La prima, più importante anche se implicita, mediazione è l'oggettivazione della bellezza provocata dall'identificazione e dalla menzione delle sue parti costitutive (linea del volto, capelli, naso, bocca...); è un filtro capace di relativizzare la bellezza sia perché, naturalmente, le parti che non verranno menzionate risulteranno implicitamente essere meno belle, sia perché la scomposizione nelle sue parti porterà il 'tutto' a parcellizzarsi in elementi passibili di valutazione e misurazione, così che esso perderà infine la caratteristica eminentemente numinosa della bellezza, ovvero l'incommensurabilità. L'oggettivazione della bellezza è talmente diffusa nella letteratura e nella cultura occidentali da passare di solito inosservata, come se fosse l'unico modo consentito agli

⁽²²⁾ *Ibidem*, p. 57.

umani di vedere quel che è bello, ma spicca evidente, per contrasto, se riandiamo con la memoria alla prima, quasi archetipica rappresentazione di una donna bella nella letteratura occidentale, il terzo libro dell'*Iliade* di Omero (vv. 156-158):

οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ ἑὺκνήμιδας Ἀχαιοὺς
 τοιῆδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
 αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἔοικεν·

Non è vergogna che i Teucri e gli Achei schinieri robusti,
 per una donna simile (*scil.* Elena) soffrano a lungo dolori:
 terribilmente, a vederla, somiglia alle dee immortali ⁽²³⁾,

in cui la traduzione 'storica' di Rosa Calzecchi Onesti preferisce generalizzare, attribuendola al soggetto della visione ('a vederla'), cioè ai vecchi troiani ammirati da Elena e insieme preoccupati per le sorti di Troia, un'espressione chiave del greco, quell'εἰς ὧπα che invece va presumibilmente riferito all'oggetto della visione, a Elena cioè, che 'terribilmente somiglia alle dee immortali nell'aspetto', oppure 'nel volto', visto che Omero con quell'espressione può alludere a quel senso di smarrimento che prende ciascuno al cospetto del proprio oggetto d'amore quando, guardando con uno sguardo d'insieme volto e portamento, lo riconosce come 'terribilmente' bello, sentendosene avvinto e commosso. Niente è meno 'oggettivato' della bellezza di quest'Elena, di cui, non conoscendo nulla, indoviniamo la terribile vicinanza alla perfezione divina. Conseguenza di questo tipo di rappresentazione, il fatto che la bellezza di Elena si situi in certo modo 'al di là del bene e del male', legata com'è sia a una dimensione sovranaturale, essendo accostata all'ambito del divino, sia a una dimensione oltremorale, visto che non viene scalfita, nella rappresentazione omerica, dalle oggettive responsabilità della donna nello scoppio e nel protrarsi della guerra di Troia. I vecchi troiani si augurano sì che Elena se ne vada portando la guerra via con sé, ma questo auspicio non li rende meno capaci di farsi sedurre da una bellezza che è assoluta sia perché non è vincolata ai criteri di un gusto soggettivo (Elena appare bella a tutti, senza eccezione), sia perché, e ritorniamo al punto da cui siamo partiti, è guardata 'sinteticamente', come un 'unico' di splendore, di cui non viene evidenziato il pregio di alcuna parte specifica.

La seconda mediazione che Aschenbach frappone fra sé e lo splendore di Tadzio è, come abbiamo accennato, quella fornita storicamente

⁽²³⁾ OMERO, *Iliade*, prefazione di F. Codino, versione di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1950.

dalla rappresentazione della bellezza: la rappresentazione artistica, come la statuaria greca, o, più mediata, quella filosofica, ovvero il dialogo platonico, portatore, agli occhi di Aschenbach, della possibilità di «stravolgere i presagi di morte in presagi di vita», come scrive benissimo Cesare Cases⁽²⁴⁾. Questa possibilità che Aschenbach cerca disperatamente di cogliere si iscriveva in un disegno straordinario – quello dei dialoghi platonici – di definizione di concetti filosofici; disegno che se, da un lato, cercando di rintracciare l'essenza della bellezza⁽²⁵⁾, *ipso facto* si allontanava da quell'accoglimento acritico del suo numinoso manifestarsi che abbiamo riscontrato ad esempio nei versi omerici sopra citati, aprendosi alla possibilità di una sua oggettivazione nel momento stesso in cui si trovava necessariamente a scindere dicotomicamente la bellezza interiore da quella esteriore, alla ricerca della natura della *vera* bellezza, manteneva tuttavia un equilibrio, seppur fragile, che lo preservava dal rischio di una svalutazione morale, e quindi di una conseguente strumentalizzazione, della bellezza esteriore. Tale equilibrio era reso possibile dalla concezione platonica dell'*eros*, via di perfezionamento in cui la bellezza esteriore poteva continuare a giocare un ruolo – vedi il rapporto fra Socrate e Alcibiade e quello fra Socrate e Agatone tratteggiati, con raffinatissima ironia, nel *Simposio*: dialogo in cui, nelle parole di Diotima, l'amore per «i bei corpi» (τὰ καλὰ σώματα) è punto di partenza per un amore che si elevi progressivamente verso «la bellezza in sé» (αὐτὸ τὸ καλόν)⁽²⁶⁾. In realtà, il fallimento di Aschenbach sta tutto nel fallimento del suo tentativo di modellare il proprio rapporto con Tadzio su quello dell'*eros* socratico. Le ragioni dell'inapplicabilità del modello sono molteplici, e nel corso del romanzo si realizzano *nonostante* la costante introspezione che una morale severa e non certo incline a, modernamente, tutto perdonare consente ad Aschenbach di compiere su se stesso. Mann dà corpo, nel suo discorso romanzesco, a due piani distinti di realtà in cui il fallimento dell'*eros* (socratico) trovi un'espressione compiuta e dolente: il primo livello, astratto, sta nel recupero simbolico del mito greco attuato da Aschenbach, un recupero che andrà inteso naturalmente come selezione (selezione di quelle porzioni di mito che rispecchino più fedelmente le inquietudini del perso-

(24) Cfr. p. 17 dell'*introduzione* a TH. MANN, *La morte a Venezia*, cit.

(25) Rimando al commento di D. Susanetti a PLATONE, *Il Simposio*, traduzione di C. Diano, introduzione e commento di D. S., Venezia, Marsilio, 1995³, p. 212, e alla bibliografia ivi citata per un primo inquadramento del rapporto fra Bene e Bellezza in Platone. Susanetti evidenzia in particolare l'inscindibilità dei due concetti espressa nei dialoghi platonici, che in questo rispecchierebbero una convinzione comune fra i Greci.

(26) Cfr. PLATONE, *Simposio*, cit., 209 e 5 - 212 a 7.

naggio). Quattro mi sembrano i casi più significativi: il paragone fra Tadzio e Giacinto ⁽²⁷⁾, paragone che assume senso soltanto alla luce della morte di Giacinto e non del tema della contesa fra due amanti per il possesso dell'amato, visto che Aschenbach non si trova a rivaleggiare con nessuno per il possesso del fanciullo, ma che tuttavia dall'inizio alla fine impronterà il proprio amore a un represso desiderio di morte per il suo oggetto. Il paragone fra Tadzio e Narciso

[...] e in quell'attimo avvenne che Tadzio sorridesse, sorridesse a lui in modo eloquente, familiare, carezzevole, aperto, con labbra che si dischiusero, dapprima lente, nel sorriso. Era il sorriso di Narciso che si piega sullo specchio dell'acqua, il sorriso lungo, profondo, ammalato, col quale tende le braccia al riflesso della sua bellezza – un sorriso, appena un'ombra, contratto, contratto dalla vanità dello sforzo di baciare le labbra vezzose della propria immagine, civettuolo, curioso, un po' dolente, incantato e incantatore ⁽²⁸⁾,

motivato anch'esso, oltre naturalmente che dalla bellezza che accomuna i due giovinetti, dal tragico destino di Narciso. Questo riferimento è tanto più suggestivo, perché Tadzio non sta contemplando se stesso quando sorride, ma Aschenbach, la cui funzione diverrebbe quindi quella di uno specchio che, come l'acqua per Narciso, riflettesse la bellezza di Tadzio – tuttavia, implicitamente, minacciando di ghermirla, visto che, nel mito, è proprio lo specchio d'acqua a uccidere Narciso. Il mito rivisitato con più ampiezza è tuttavia quello dionisiaco, sia nell'enunciazione platonizzante che abbiamo in precedenza esaminata, con la menzione della morte di Semele («Non periremmo, non bruceremmo d'amore come già Semele alla vista di Zeus?»), sia nel sogno dell'orgia, che è di impronta chiaramente dionisiaca (è Dioniso «il dio straniero» ⁽²⁹⁾ apportatore dell'«abiezione totale» ⁽³⁰⁾ cui Aschenbach nel sogno si abbandona).

Nel suo commento a *La morte a Venezia*, conciso ma ricco di spunti preziosi, R. Fertonani ⁽³¹⁾ manifestava di nutrire dubbi su una conoscenza diretta delle *Baccanti* di Euripide da parte di Mann, indicando, come fonti dell'orgia dionisiaca sognata da Aschenbach, *La nascita della tragedia* di F. Nietzsche e *Psiche* di E. Rohde ⁽³²⁾. In realtà la questio-

⁽²⁷⁾ TH. MANN, *La morte a Venezia*, cit., p. 85.

⁽²⁸⁾ *Ibidem*, p. 87.

⁽²⁹⁾ *Ibidem*, p. 105.

⁽³⁰⁾ *Ibidem*, p. 107.

⁽³¹⁾ Cfr. p. 717 (*Note*) in TH. MANN, *Romanzi brevi*, cit.

⁽³²⁾ Lo stesso M. Fusillo ne *Il dio ibrido...*, cit., pp. 186 ss., pur rendendo conto dello *status quaestionis*, non prende posizione in proposito, preferendo soffermarsi, più che sulle possibili fonti, su una 'consonanza generale' del romanzo 'con il mondo dionisiaco'.

ne merita qualche riflessione ulteriore. Nel dramma di Euripide, la tematizzazione del sopraggiungere, estremamente traumatico per la civiltà, del 'dio straniero' conviveva tuttavia, in un nodo di problematicità ben lontano dall'essere risolto dagli studiosi, con una concezione ben più placata e rassicurante del dionisismo, religione ormai del tutto integrata nell'ordine cittadino al tempo in cui i tragici componevano i loro drammi e che per questo proprio nelle *Baccanti* veniva cantata dal coro delle seguaci del dio come una religione di moderazione e semplice adesione a una vita vissuta giorno per giorno ⁽³³⁾. In *La morte a Venezia*, invece, il mito sembra diventare modalità privilegiata per l'espressione delle pulsioni più distruttive nutrite in sé dall'animo umano, o, anche, dell'umana fragilità di fronte alla tremenda forza del trascendente (è il caso di Semele). È però proprio la menzione di Semele a rappresentare uno degli indizi di una possibile conoscenza non superficiale delle *Baccanti* da parte di Mann; il suo inserimento nel contesto del mito dionisiaco è sì implicito in *Der Tod in Venedig*, ma tuttavia importante nella costruzione del romanzo, costituendo, all'interno di quell'enunciazione platonizzante che già abbiamo esaminato e per cui non si intravede ancora – ma sarà prossima – l'amara necessità palinodica, l'anticipazione ⁽³⁴⁾ dello scacco, della caduta nella follia amorale espressa dal sogno dell'orgia, appunto dionisiaca. Ebbene, è nelle *Baccanti* che il legame (parentale) fra Semele e Dioniso è di grande importanza, non in *Psiche*, dove di Semele si fa menzione solo a proposito del fulmine di Zeus, e non del suo rapporto con Dioniso ⁽³⁵⁾, né ne *La nascita della tragedia*. Se questo indizio è fondato, il riferimento di Mann potrebbe essere ad alcuni versi del dramma euripideo, come i vv. 1-3 e 6, pronunciati da Dioniso nel prologo:

“Ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίαν χθόνα
 Διόνυσος, ὃν τίκτει ποθ' ἡ Κάδμου κόρη
 Σεμέλη λοχευθεῖσ' ἀστρατηφόρῳ πυρί·

Sono giunto, figlio di Zeus, a questa terra tebana,
 io, Dioniso, che un tempo la figlia di Cadmo, Semele,
 generò, partorendomi al fuoco che reca la folgore ⁽³⁶⁾,

⁽³³⁾ Per un inquadramento delle *Baccanti* di Euripide nel contesto della tragedia attica, cfr. G. AVEZZÙ, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 255-258 e, per la bibliografia relativa, p. 294.

⁽³⁴⁾ Anticipazione che sembra risuonare un po' come quell'inserzione pseudoplatonica di cui già dicevamo: «Così, per l'uomo senziente, la bellezza è la strada allo spirito – soltanto la strada, un semplice mezzo, o piccolo Fedro».

⁽³⁵⁾ Cfr. E. ROHDE, *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, prefazione di G. Pugliese Carratelli, Bari, Laterza, 1970, pp. 323-325 (vol. I).

⁽³⁶⁾ La traduzione dei passi euripidei, ancora una volta 'di servizio' e letterale, è

ὄρω δὲ μητρὸς μνήμα τῆς κεραυνίας

e vedo la tomba di mia madre, colpita dal fulmine

o i vv. 88-93, cantati dal coro di Baccanti nella parodo:

ὄν ποτ' ἔχουσ' ἐν ὄδι-
 νων λοχίαις ἀνάγκαι-
 σι πταμένας Διὸς βροντᾶς
 νηδύος ἔκβολον μά-
 τηρ ἔτεκεν, λιποῦσ' αἰ-
 ῶνα κεραυνίῳ πλαγᾷ.

Un tempo trovandosi nelle dolorose
 necessità del parto,
 mentre si abbatteva il tuono di Zeus,
 la madre lo partorì anzitempo,
 lasciando la vita
 per l'urto del fulmine.

Anche la mania, di cui nella greicità si coglievano sia gli aspetti negativi che quelli positivi ⁽³⁷⁾, viene colta da Mann solo nelle manifestazioni più estreme e rischiose, per cui, quando lo scrittore si riferisce ad Aschenbach con l'espressione «[...] a chi è fuori di sé, nulla quanto il tornare in sé ripugna» ⁽³⁸⁾, non intende alludere allo stato di chi sia invaso da una pazzia che va considerata positiva in quanto capace di elevare l'umano a stadi superiori di coscienza, ma solo alla condizione patologica di chi, in preda a pulsioni la cui unica positività starebbe nel lasciarsi reprimere, si inabissa nell'abiezione. Un possibile rinvio si potrebbe dunque rintracciare, piuttosto che nel *Fedro*, come suggerisce Fertonani ⁽³⁹⁾, nella follia dionisiaca, ma di segno marcatamente negativo, dalla quale è contagiata nelle *Baccanti* Agave, che si renderà colpevole della morte per smembramento del figlio Penteo, invaso anch'egli da una follia che ne acceca la percezione della realtà: gli orrori prodotti da questo tipo di mania vanno interpretati presumibilmente come il castigo che si abbatte su chi non riconosca al dio la sua τιμή, cioè non gli tributi l'onore che gli spetta in quanto dio. Proprio Euripide, per bocca di Cadmo, riesce a spiegare con lucidità la difficoltà di uscire da una follia di quella sorta, ai vv. 1259-1262:

dell'autrice di questo studio. Il testo è quello fissato da J. Diggle nell'edizione oxonienese del 1994.

⁽³⁷⁾ Cfr. PLATONE, *Fedro*, cit., 265 b 2-5 e 249 d 4-e 4, con la nota distinzione delle quattro forme, benefiche, di mania.

⁽³⁸⁾ Cfr. TH. MANN, *La morte a Venezia*, cit., p. 104.

⁽³⁹⁾ Cfr. p. 717 (*Note*: il passo del *Fedro* a cui Fertonani rinvia è il paragrafo 250 a), in TH. MANN, *Romanzi brevi*, cit.

Ka. φεῦ φεῦ· φρονήσασαι μὲν οἷ' ἐδράσατε
 ἀλγήσεται ἄλγος δεινόν· εἰ δὲ διὰ τέλους
 ἐν τῷδ' αἰεὶ μενεῖτ' ἐν ᾧ καθέστατε,
 οὐκ εὐτυχοῦσαι δόξετ' οὐχὶ δυστυχεῖν.

Ca. Ahimè ahimè! Se comprenderete cosa avete fatto
 soffrirete un dolore tremendo; se invece resterete fino in fondo,
 sempre, nello stato in cui ora siete (*scil.* nel delirio dionisiaco),
 non sembrerete felici, ma nemmeno infelici.

La ripresa manniana del mito greco è dunque anticlassica nel momento in cui, selezionando episodi e significati, vuole essere funzionale, di volta in volta, all'evocazione o alla compiuta descrizione di stati della coscienza il cui realizzarsi nell'esistenza immaginata di Aschenbach porterebbe *solo* a un approdo catastrofico nell'indifferenziazione morale, e non nel senso che non siano (anche) classiche le fonti da lui utilizzate: come, partendo da *L'anima e le forme* di G. Lukács, Mann era approdato alla lettura del *Fedro* e del *Simposio* di Platone, e dell'*Erotikos* di Plutarco ⁽⁴⁰⁾, è facile sospettare che, magari proprio studiando i testi di Nietzsche e Rohde, egli avesse sentito la necessità di accostarsi alle *Baccanti* euripidee.

Ma torniamo ad Aschenbach: ci siamo soffermati sul primo (ovvero il recupero simbolico del mito) di quei due piani in cui il nostro personaggio si trova a vivere l'esperienza del fallimento dell'*eros* (socratico). Il secondo piano in cui questo fallimento si realizza dimora nella concretezza, nel senso che non riguarda più il pensiero e le sue elaborazioni simboliche, ma il comportamento – le azioni, o gli atti mancati – di Aschenbach, in una continua discrasia fra coscienza del dovere e capacità di attuarlo. Mann mette in scena questa dialettica fallimentare principalmente nell'episodio in cui Aschenbach, venuto a conoscenza sicura della presenza in città del colera, decide di non avvertirne la madre di Tadzio, allo scopo di non favorire la partenza del proprio oggetto d'amore, pur rischiando così di rendersi colpevole di un suo eventuale contagio. E sarà presumibilmente il raccapriccio sentito di fronte a questa prova della propria immoralità – perché Aschenbach non perde la cognizione di ciò che è giusto, ma solo la capacità di praticarlo – una delle cause del sogno dell'orgia dionisiaca, causa a sua volta di un ulteriore scivolare nell'abiezione, con gli appostamenti sempre più insistenti di cui Aschenbach fa oggetto il ragazzino, e infine con il ricorso alle tinture offertegli dal barbiere-mezzano.

⁽⁴⁰⁾ *Ibidem*, p. 716.

È al termine di questa caduta verticale nell'indifferenziazione morale che si situa la palinodia nella quale è lo stesso Aschenbach a dover ammettere di non confidare (più) proprio in quell'*eros* che, a mio avviso, nella concezione platonica è la forza capace di redimere l'amante da quell'uso strumentale dell'amato di cui Socrate parla nella sezione del *Fedro* che poi ritratterà: da quell'uso strumentale che, con gli occhi ad Aschenbach, noi abbiamo già da tempo rintracciato, e che culmina forse nel sogno dell'orgia, vero punto di non ritorno per il nostro personaggio. Dirà infatti Aschenbach, facendo a sua volta la palinodia del ragionamento platonizzante che aveva precedentemente formulato – proprio in questo, come ho prima accennato, *Der Tod in Venedig* richiama anche strutturalmente il *Fedro* –:

Giacché la bellezza, mio Fedro, ascoltami bene, la bellezza sola è divina e visibile a un tempo, e perciò anche la via del sensibile; essa è, mio piccolo Fedro, la via dell'artista allo spirito. Ma credi tu, mio adorato, che attinga saggezza e vera dignità di uomo colui che la via dello spirito conduce per il mondo dei sensi? O non credi piuttosto (lascio a te la libertà di decidere) che sia questo un cammino dolce-rischioso, di travimenti e di peccati, al cui termine può soltanto trovarsi l'errore? Giacché devi sapere che noi poeti non possiamo seguire la via della bellezza senza che Eros si accompagni a noi, e ci s'imponga a guida; [...] La maestria del nostro stile è menzogna ed inganno, la nostra gloria e gli onori di cui ci si copre una farsa, la fiducia del pubblico il colmo del ridicolo, l'educazione del popolo e della gioventù per mezzo dell'arte un'impresa arrischiata, e da mettere al bando. Come, infatti, potrebbe educare chi reca in sé l'innata, naturale, incorreggibile tendenza all'abisso? Rinnegarlo vorremmo, l'abisso, e conquistar dignità; ma, dovunque volgiamo lo sguardo, esso ci attrae. Rinunziamo allora alla conoscenza che dissolve; perché la conoscenza, o Fedro, non possiede dignità né rigore; la conoscenza sa, comprende, perdona, è priva di decoro e di forma, ha simpatia per l'abisso, è l'abisso. La respingiamo quindi decisi, e da quel punto i nostri sforzi si volgono unicamente alla bellezza, cioè alla semplicità, alla grandezza e ad un nuovo rigore, alla seconda spontaneità ed alla forma. Ma forma e spontaneità, o Fedro, conducono ad ebbrezza e desiderio, possono trascinare l'uomo di nobili sensi a sacrilegi del cuore che la sua bella severità respinge come infami; trascinano all'abisso, esse pure all'abisso. Noi poeti, dico, vi ci trascinano: perché non a noi è concesso di elevarci, a noi è soltanto concesso di abbruttire. Ed ora vado, o Fedro, tu resta; solo quando non mi vedrai più, vattene tu pure ⁽⁴¹⁾.

Il significato di questa stupenda *recantatio*, di questa struggente e disperata ritrattazione dell'espressione di una fiducia di stampo platonico, precedentemente assunta dallo stesso Aschenbach, nella possibili-

⁽⁴¹⁾ TH. MANN, *La morte a Venezia*, cit., pp. 111-112.

tà di conciliare, sotto il segno benefico dell'*eros* che suscita, la bellezza con la sapienza, con l'elevazione morale, è l'insensatezza dell'arte, e della letteratura nella fattispecie. Da dove deriva questo svuotamento di senso? In primo luogo, alla luce di una radicalizzazione⁽⁴²⁾ del dualismo platonico fra opinione (legata alla percezione sensoriale) e sapere, dalla totale svalutazione di quel percorso 'induttivo' che la poesia suole compiere nel suo farsi, nel suo partire dai frammenti di bellezza che si manifestano nel mondo per pervenire alla rappresentazione di una bellezza astratta e ideale che possa essere anche morale, e per questo fonte di ammaestramento per il lettore – questa era stata, perlomeno, l'idea aschenbachiana di letteratura prima della crisi scatenata dalla passione per Tazio e approdata infine a questa palinodia. Questo approdo, non lontano dalla svalutazione platonica dell'arte di dialoghi come la *Repubblica*, è tuttavia disperato perché non concepisce, come invece Platone, la possibilità di un sapere diverso da quello della poesia e a essa alternativo. Questo approdo, poi, si allontana dal platonismo perché non è determinato da una sfiducia gnoseologica nella validità delle rappresentazioni del reale, ma da un diverso percorso di pensiero, in cui, constatata la necessità sia della strettissima connessione fra la poesia e la bellezza, sia di quella fra la bellezza e l'*eros* che essa sa suscitare, si perviene a dare per assodato che il poeta solo grazie all'*eros* riuscirà ad accedere alla poesia; questa molteplicità di connessioni viene messa tuttavia a dura prova dall'esperienza – nella fattispecie: l'esperienza di Aschenbach a Venezia –, che provoca nel poeta una sfiducia tale nell'*eros* da spingerlo a considerarlo coincidente con l'«abisso» (*Abgrund*); ma nel momento in cui l'*eros* diventi abisso, crollerà anche la possibilità dell'esercizio dell'arte, visto che la bellezza diventerà necessariamente la strada privilegiata verso quell'abisso, che coincide con una definitiva catastrofe morale. L'abisso, l'abbruttimento, sarebbe il destino del poeta anche se, invece che dalla bellezza, egli si facesse guidare dalla «conoscenza» (*Erkenntnis*), che, con la sua vocazione a tutto perdonare nel momento che tutto comprende, è via altrettanto rapida al dissolvimento di ogni morale. Si tratta, come mi sembra evidente, di una ritrattazione che non mostra all'artista incarnato da Aschenbach nessuna via di scam-

(42) Parlo di 'radicalizzazione' perché l'opinione, δόξα, pur legata strettamente al mondo sensibile, in dialoghi platonici come la *Repubblica* viene considerata utile come punto di partenza verso il sapere. Per questo tema, cfr. C.A. VIANO, *Il significato della «doxa» nella filosofia di Platone*, in «Rivista di Filosofia», XLIII, (1952), pp. 167-185; Y. LAFRANCE, *La théorie platonicienne de la «doxa»*, Montreal-Paris 1981; le pp. XXVIII-XXIX dell'*introduzione* di A. Taglia a PLATONE, *Simposio*, traduzione di G. Calogero, cit.

po; è la presa di coscienza di uno scacco che travolge tanto il pensiero classico rappresentato dal platonismo quanto quella modernità che, alla vigilia della prima guerra mondiale, rintracciava con chiarezza la parentela intima e inquietante fra la «conoscenza» e il nichilismo ⁽⁴³⁾.

Dopo aver letto queste righe, siamo informati brevemente sia della salute sempre più rapidamente declinante di Aschenbach, sia della prossima partenza di Tazio da Venezia. Sulla spiaggia, Aschenbach ha come un presentimento di morte – non però della propria, bensì di quella di Tazio:

Tazio, coi tre o quattro compagni di gioco che gli eran rimasti, si muoveva, a destra, davanti al capanno dei suoi e, sdraiato in poltrona a metà strada circa fra il mare e le cabine, una coperta sulle ginocchia, Aschenbach lo seguì ancora una volta con lo sguardo. [...] Il ragazzo [...] che chiamavano «Jasciu», mosso all'ira e accecato dalla sabbia buttatagli in faccia, costrinse Tazio alla lotta, e questa finì rapidamente con la caduta del più debole efebo. Ma quasi che, nell'ora dell'addio, il senso di sudditanza del vassallo si convertisse in crudele ferocia e cercasse vendetta di una schiavitù prolungata, il vincitore non abbandonò subito il vinto, ma, in ginocchio sulla sua schiena, ne premette così a lungo il viso nella sabbia che Tazio, già senza fiato per la lotta, rischiava di soffocare. I suoi tentativi di scrollarsi di dosso quel peso erano spasmodici, a tratti cessavano addirittura, e riprendevano soltanto a scatti. Sbigottito, Aschenbach stava per balzare in suo aiuto, quando infine il violento lasciò la preda ⁽⁴⁴⁾.

Che significato attribuire a questo episodio? Mi sembra che esso sia insieme una sintesi delle proiezioni di Aschenbach e una prefigurazione della propria morte, di cui egli doveva ormai presentire l'approssimarsi. La descrizione della debolezza di Tazio raggiunge qui un apice sadico, in cui la fragilità si accompagna all'umiliazione della violenza subita: non bisogna dimenticare, fra l'altro, che Aschenbach in precedenza aveva riconosciuto in «Jasciu» i sintomi della medesima attrazione per Tazio che egli iniziava a nutrire e che ancora non sapeva nominare come amore ⁽⁴⁵⁾, e che quindi, almeno parzialmente, Aschenbach doveva riconoscersi nell'aggressività nutrita dal ragazzo per Tazio, 'colpevole' di stare per partire. Ancora una volta, dunque, Aschenbach dimostra di desiderare, su un piano simbolico, la morte di Tazio e di non essere – per questo? – in grado, di non aver la volontà, di *aver cura* dell'oggetto

⁽⁴³⁾ Per una sintesi esauriente, da vedere almeno F. VOLPI, *Il nichilismo*, Roma-Bari, Laterza, 1996 (in particolare, pp. 35-68, fra l'altro ricche di riferimenti bibliografici).

⁽⁴⁴⁾ TH. MANN, *La morte a Venezia*, cit., pp. 113-114.

⁽⁴⁵⁾ *Ibidem*, p. 65.

del proprio amore. Fin qui, dunque, l'inveramento della palinodia prosegue senza riserve – e tuttavia, non so se sia corretto rintracciare nella dolorosa consapevolezza di sconfitta che essa produce nel lettore il senso ultimo del romanzo.

Perché dolcissima è la morte di Aschenbach, abbandono privo di dolore fisico, ma privo anche di sofferenza morale, di paura o terrore, o di rimpianto per la vita che fugge – un abbandonarsi, propiziato dall'amato che là lo precede, guidandolo, *ins Verheißungsvoll-Ungeheure*, «nell'immensità ricca di promesse». Tazio guida, Aschenbach lo segue, nobilitando, ora che la morte sembra purificare ogni errore umano, quel gioco morboso che per le calli di Venezia troppe volte aveva condotto Aschenbach a perdere se stesso nella follia crudele della ricerca, mai veramente perseguita, del possesso del fragile oggetto del proprio amore. E anche la fragilità di Tazio, la sua scarsa salute, l'imperfezione che rendeva desiderabile la sua bellezza altrimenti divina sembrano tradursi in una purissima, alata, salvifica leggerezza: salvifica, per chi, come ora Aschenbach, la ami davvero. È la dolce luminosità del finale a rendere a mio avviso impraticabili le interpretazioni ⁽⁴⁶⁾ che vogliono leggere nella conclusione del romanzo l'espressione di uno scacco – dello scrittore, della letteratura in generale.

Il fatto è che Mann ricanta ancora la palinodia di Aschenbach, che si era conclusa con quell'apparentemente innocuo «Ed ora vado, o Fedro, tu resta; solo quando non mi vedrai più, vattene tu pure» che profilava una soluzione (ipotetica come era ipotetico il discorso rivolto da un Aschenbach non-più-Socrate a un Tazio rimasto Fedro, ma non per questo meno significativa, preta come era della dolorosa assunzione di una radicale sconfitta esistenziale) in cui i due se ne andavano ciascuno per una strada diversa o, al limite, solo Tazio avrebbe potuto seguire Aschenbach, e comunque non poteva avvenire il contrario – quello che finora invece era avvenuto sempre: che Aschenbach seguisse Tazio –, visto che era Tazio a dover andare via per secondo (e, addirittura, solo quando non vedesse più Aschenbach). La ricanta, cioè la ritratta, la rettifica, quando scrive le ultime parole 'in vita' di Aschenbach: «E, come già di frequente, si dispose a seguirlo» (cioè: Aschenbach si dispone a seguire Tazio).

Ma che senso può avere una ritrattazione della palinodia? Intanto,

⁽⁴⁶⁾ Cfr., a solo titolo di esempio, le pp. 22-23 dell'*introduzione* di C. Cases a TH. MANN, *La morte a Venezia*, cit. (pagine peraltro dense di riflessioni estremamente interessanti, perché capaci di aprirsi al contesto storico-sociale in cui la novella fu scritta) e p. XXXI (*Guida alla lettura*) in TH. MANN, *Romanzi brevi*, cit.

sarà una ritrattazione che però non annulla la forza dei problemi che la palinodia sollevava, non ne annulla il senso di verità, ma ne ridimensiona, piuttosto, la gravità di un pessimismo senza redenzione in una luce che manifesti invece la sostanziale fiducia riposta da Mann nell'arte e nell'artista, nonostante il loro essere essenzialmente prossimi a una dimensione di morte. La palinodia della palinodia è resa possibile dalla non sovrapponibilità di Mann con il suo personaggio Aschenbach, nonostante le molte similitudini che li collegavano, e le molte somiglianze che il viaggio a Venezia di Aschenbach aveva con un consimile viaggio fatto dallo stesso Mann. Sono a questo proposito – la genesi del finale; i rapporti fra Mann e Aschenbach – illuminanti alcuni scritti, di natura eterogenea ma accomunati dal loro carattere di autobiograficità, o per lo meno di autoriflessività, in cui nel corso degli anni Mann dedicherà al processo di composizione di *Der Tod in Venedig* alcuni cenni.

Nel *Saggio autobiografico*, del 1930, Mann sottolinea sia la matrice autobiografica di molti episodi del racconto, sia l'impressione di una sorta di 'eterodirezionalità', di un aiuto esterno intervenuto nella composizione:

Anche nella «Morte a Venezia» non vi è nulla di inventato: il viaggiatore nel cimitero di Monaco, la tetra nave polesana, il vecchio bellimbusto, il gondoliere sospetto, Tazio e i suoi, la partenza fallita per lo scambio dei bagagli, il colera, l'onesto impiegato dell'ufficio viaggi, il maligno saltimbanco, o che so io; tutto era vero e bastava metterlo a posto perché rivelasse in modo stupefacente la facoltà interpretativa della composizione. Da ciò dipese forse il fatto che durante il lavoro alla novella (lento come al solito) avevo in certi momenti la visione di un percorso assoluto, di un aiuto sovrano che non avevo mai provato⁽⁴⁷⁾.

In alcune lettere scritte nei mesi del lavoro alla novella, tuttavia, troviamo tracce di alcune difficoltà che si manifestano nel periodo di composizione del finale. Mentre ai primi di aprile Thomas si mostra fiducioso e spera di concluderla in un mese, entro i primi di maggio

La mia vita, adesso, è un po' dura, ma, a parte alcuni giorni di malattia, non ho mai smesso del tutto di lavorare e spero che, prima della mia partenza per Davos (primi di maggio), *La morte a Venezia* sarà finita. Si tratta, per lo meno, di una cosa molto singolare, e se tu non potrai approvarla nel suo complesso, certo non potrai negarne alcune singole bellezze. Particolarmente riuscito mi sembra un certo capitolo anticheggiante. La novella

⁽⁴⁷⁾ Cfr. TH. MANN, *Romanzo di un romanzo e altre pagine autobiografiche*, traduzione di E. Pocar, Milano, Arnoldo Mondadori editore e il Saggiatore, 1972, p. 38.

uscirà dapprima in cento esemplari presso Hans von Weber, in edizione di lusso ⁽⁴⁸⁾,

negli ultimi giorni di aprile il lavoro è ancora lontano dall'essere terminato, a causa appunto di una difficoltà nella scrittura della conclusione:

Sincere congratulazioni per aver finito il dramma! Darei qualcosa per poter dire lo stesso della mia novella, ma non riesco a trovarne il finale. Forse ci arriverò soltanto a metà maggio, grazie al cambiamento d'aria. Le mie forze vitali, al momento, sono molto ridotte ⁽⁴⁹⁾.

La difficoltà è ribadita da una terza lettera riportata nella raccolta di Chiusano:

Sono terribilmente affaticato e preoccupato per via d'un mio lavoro al quale – forse con poco istinto – ho dedicato quasi un anno e che ora devo pur finire in un qualche modo ⁽⁵⁰⁾.

Dunque: se nel corso del processo compositivo un qualche soccorso era venuto a Mann dall'aver vissuto direttamente alcuni degli episodi da narrare, il finale comportava lo sforzo di superare alcune difficoltà, che non dovevano derivare tanto dalla scelta della sorte da assegnare al suo eroe (la prima delle due lettere al fratello testimonia che il titolo era *La morte a Venezia* prima ancora che la novella fosse terminata: già segnato dunque il destino di Aschenbach), quanto, a mio avviso, dalla funzione che la morte di Aschenbach doveva rivestire nell'economia compositiva della novella e, forse ancor più, nel suo significato. Per questo diventa importante cercare di comprendere il rapporto che lega Mann ad Aschenbach, giovandosi anche di qualche indicazione disseminata, imprevedibilmente, in un saggio del 1925, *Sul matrimonio*:

Questo rifiuto (*scil.* di Thomas Buddenbrook) dell'idea della famiglia e della perpetuazione attraverso la prole, questa fuga nella metafisica è l'espressione del medesimo processo di dissoluzione della disciplina vitale, di ritorno all'orgiastica libertà individuale, che ho rappresentato una seconda volta nella *Morte a Venezia*, sotto forma di pederastia. I concetti di individualismo e di morte si sono, ai miei occhi, sempre fusi insieme [...]; come, per converso, ho sempre spiritualmente congiunto il concetto di vita con quello di dovere, di servizio, di vincolo sociale e perfino di dignità. Thomas Buddenbrook e Aschenbach sono morituri, disertori della disci-

⁽⁴⁸⁾ TH. MANN, *Lettere*, a cura di I.A. CHIUSANO, Milano, Mondadori, 1986, p. 83 (lettera del 2 aprile 1912 a Heinrich Mann).

⁽⁴⁹⁾ *Ibidem*, p. 84 (lettera del 27 aprile 1912 a Heinrich Mann).

⁽⁵⁰⁾ *Ibidem*, p. 86 (lettera del 3 maggio 1912 ad Albert Ehrenstein).

plina e della moralità vitali, baccanti della morte: una tendenza che imparai ben presto a capire con una parte di me stesso. Non voglio dire che sia la parte artistica della mia natura, perché – ripeto – un artista privo di adesione morale alla vita è una cosa impossibile: il suo stesso istinto produttivo ne è un'espressione, è un segno di «valentia», è socialità in atto, anche s'egli creasse l'opera più avversa alla vita che si possa immaginare ⁽⁵¹⁾.

Queste righe ci confermano per così dire 'dall'esterno' che il rapporto fra Aschenbach e Mann non è un puro e semplice rispecchiamento, ma l'intreccio, variegatamente sfumato, fra lati in sovrapposizione e lati distanti: dico 'confermano' e non 'rivelano' perché la novella testimonia già da sola questa complessità di rapporti nella sua tessitura linguistica, soprattutto attraverso la costante designazione di Aschenbach tramite la sostantivazione di aggettivi che rivelino il giudizio del narratore onnisciente e l'inserimento di interrogazioni, o notazioni in genere, che non possano attribuirsi alla voce o ai pensieri di Aschenbach. La vicinanza fra autore ed eroe, suggerita dall'attribuzione ad Aschenbach di opere che lo stesso Mann intendeva compiere e che, modificate, scriverà negli anni successivi (l'opera su Federico II; il romanzo *Maja* che si muterà nel *Doctor Faustus*; il saggio *Spirito ed arte* che diventerà le *Considerazioni di un impolitico* ⁽⁵²⁾), non va quindi sopravvalutata, essendo a mio parere solo parziale. Lo scarto che sussiste fra i due scrittori, tuttavia, se giustifica in teoria la possibilità della palinodia della palinodia, nel momento in cui non permetta alle convinzioni dell'autore di coincidere *in toto* con quelle del suo personaggio, non basta ancora a spiegare il valore di questa ulteriore ritrattazione. Un aiuto ci può venire invece da alcune riflessioni formulate da Mann nel saggio *L'arte di Richard Wagner* (pubblicato nel 1911: siamo dunque in un periodo limitrofo a quello della composizione di *Der Tod in Venedig*):

Immaginando il capolavoro del ventesimo secolo penso ad un'opera profondamente e credo vantaggiosamente diversa dall'opera wagneriana: un'opera eminentemente logica, compiuta e chiara, severa e serena al contempo, con altrettanta tensione volitiva, ma impregnata di una spiritualità più distaccata, più nobile e più sana. Un'opera che non cerchi la grandezza nella grandiosità barocca e la bellezza nell'estasi. Si deve auspicare, credo, una nuova classicità ⁽⁵³⁾.

⁽⁵¹⁾ Cfr. TH. MANN, *Contro l'eros. (Il piccolo signor Friedemann, Luisella, Tristano, Sul matrimonio)*, a cura di A.M. CARPI, Milano, Il sagggiatore, 1982, pp. 125-126.

⁽⁵²⁾ Cfr. pp. 12-14 dell'*introduzione*, di C. Cases, a TH. MANN, *La morte a Venezia*, cit.

⁽⁵³⁾ TH. MANN, *Scritti su Wagner*, introduzione di P. Isotta, Milano, Mondadori, 1984, p. 47 (la traduzione è di E. Ganni).

Credo che queste parole descrivano nel modo più preciso, prefigurandola, la struttura «logica» della novella, nel suo snodarsi fra affermazione e palinodia, ma anche la ricerca manniana di un finale che non fosse barocco ed estatico, come presumibilmente sarebbe stato, viste le folate irrazionalistiche che provenivano ad Aschenbach dal proprio modo di rivisitare il mito, specialmente dionisiaco, se fra autore e personaggio ci fosse stata piena sovrapposibilità; nel finale, Mann approfondisce il distacco dalla sua materia e dal suo personaggio ritornando al platonismo da cui la novella, dal punto di vista concettuale, era partita. E tuttavia questo ritorno al platonismo è all'insegna di una «nuova classicità» perché l'esperienza di fallimento vissuta dallo scrittore Aschenbach non è redimibile, ma resta a campeggiare al centro della narrazione con l'inquietudine che rilancia sul lettore – e sullo scrittore che la descrive – a proposito della possibilità che l'artista possiede oppure no di *salvarsi*: di salvarsi tramite il culto e la costruzione della bellezza, dato che una tendenza costante degli esseri umani è invece quella di profanare la bellezza volendo possederla, come nel *Tristano* Detlev Spinell rimproverava al marito di Gabriella:

Rammenta Lei, signor mio, quest'immagine (*scil.* l'immagine di Gabriella, che, ancora fanciulla, canta con sei amiche intorno alla fontana del giardino della sua casa)? [...] Se mai la vide, non avrebbe più dovuto osar fiatare, avrebbe dovuto vietare al Suo cuore di battere; e andarsene, tornarsene alla vita, alla *Sua* vita, e per tutto il resto dell'esistenza custodire nell'anima ciò che aveva visto, a mo' di un'intangibile, di un'inviolabile reliquia. Come si condusse, invece?

Quell'immagine era un termine, signore; doveva proprio venir Lei a distruggerla, a darle un seguito di volgarità, di brutta sofferenza? [...] Sì, Lei vide quella mortale bellezza: la vide per appetirla. Nessun rispetto, nessun ritegno toccò il Suo cuore di fronte a quella santità commovente. Non Le bastò guardare: Le fu necessario il possesso, l'uso, la profanazione...⁽⁵⁴⁾.

È una tendenza da cui nemmeno Spinell si salvava, perché, nel suo forzare Gabriella a quel «bacio micidiale della bellezza»⁽⁵⁵⁾ – a suonare al pianoforte la musica di Wagner – che è forse causa dell'aggravarsi della salute della donna fino al letale sbocco di sangue, dimostrava di non sapersi lui stesso accostare alla bellezza senza distruggerla.

È una tendenza, infine, da cui Aschenbach non è affatto immune, come abbiamo visto, ma che nell'attimo della morte descritto da Mann sembra lasciare finalmente spazio *ad altro*: alla capacità di lasciarsi gui-

⁽⁵⁴⁾ TH. MANN, *Romanzi brevi*, cit., pp. 44-45. *Tristano* esce nel 1903.

⁽⁵⁵⁾ *Ibidem*, pp. 46-47.

dare dalla bellezza umana verso una dimensione superiore. Nel già citato saggio *Sul matrimonio* scriverà infatti Mann:

Appare chiarissimo qui (*scil.* a proposito di matrimonio e fedeltà) come in nessun altro caso, che virtù e moralità sono elementi della vita, nient'altro che il suo imperativo categorico, il comandamento stesso di vivere, mentre ogni forma di estetismo è di natura pessimistico-orgiastica, inclina cioè alla morte. Che tutta l'arte inclini ad essa, che tenda verso il baratro, è cosa anche troppo certa. Ma l'arte, miracolosamente legata alla vita nonostante la relazione che anche in essa intercorre tra la bellezza e la morte, fornisce pure, dall'intimo di se stessa, l'antidoto; l'amore per la vita, la volontà di accettarla e di affrontarla costituiscono anch'essi, in fondo, uno degli istinti basilari dell'artista; un certo grado di eticità, di obbedienza alle esigenze della vita sono quelle che comunque, per quanto l'arte e la virtù vadano poco d'accordo per origine e natura, rendono possibile la sua convivenza tra gli uomini, e l'artista, a mio vedere, è propriamente il *mediatore* (per quanto ironico) tra i due mondi della morte e della vita ⁽⁵⁶⁾.

Poiché lo scrittore deve essere «il mediatore (per quanto ironico) tra i due mondi della morte e della vita» ⁽⁵⁷⁾, Thomas Mann regala al suo personaggio la morte dolcissima che conferisce pienezza simbolica ed evocativa a un finale che tanta fatica gli costò, nel suo stagliarsi quasi autonomo, senza consequenzialità meccanicistiche rispetto alle sue premesse, che, come spero aver dimostrato, palinodicamente capovolge.

Rimane il mistero di quell'«immensità ricca di promesse»: si tratta forse della promessa che esista una bellezza capace di resistere al nulla, a quel nulla evocato dal mare e che sempre minaccia di essere il vero oggetto dell'arte, o è la promessa del nulla, un nulla cui la bellezza seducendo conduca, inducendo l'anima ad accettarlo come quel fine al quale ogni cosa tende?

⁽⁵⁶⁾ Cfr. TH. MANN, *Contro l'eros...*, cit., p. 124.

⁽⁵⁷⁾ Verrebbe da aggiungere: come l'Eros tratteggiato da Diotima, demone che occupa una posizione intermedia (μεταξύ ἐστι) fra il divino e l'umano.