Der Tod in Venedig,

La morte a Venezia,

Death in Venice.

Thomas Mann,

Luchino Visconti,

Benjamin Britten.

Analisi e confronti.

Tesi di Dottorato di ricerca in "Letterature e media: narratività e linguaggi – XXIX ciclo"

dott. Valerio Angelini – Università IULM

INDICE

Introduzione ……..... 6

1 ***Der Tod in Venedig*** **di Thomas Mann**……15

1.1 L'autore e l'opera ……..……..... 15

1.2 Introduzione all'analisi del testo ……..…… 22

1.3 Suddivisione in sequenze e principali eventi ……..…… 25

1.4 Analisi delle sequenze ……..…… 28

1.5 Presenze veneziane ……..... 34

1.6 Venezia nell'immaginario europeo tra '800 e '900 …….. 40

1.7 Sulle interpretazioni: tragedia o parodia? ……..... 47

1.8 Gustav von Aschenbach ……..... 51

1.9 L'opera d'arte totale ……..... 53

1.10 Breve storia delle traduzioni in italiano ……..... 60

2 ***La morte a Venezia*** **di Luchino Visconti** ……..... 63

2.1 L'autore e l'opera: ……..…… 63

2.2 Sotto il segno di Thomas Mann e Marcel Proust ……68

2.3 Trasposizione o adattamento intersemiotico ……..73

2.4 Suddivisione in sequenze e principali eventi …….…… 84

2.5 Visconti si confronta con Der Tod in Venedig ……88

2.6 Scelte stilistiche, necessari adattamenti..……. 99

2.7 Morte a Venezia secondo la critica …… 105

3 *Death in Venice di Benjamin Britten* ……114

3.1 L'autore e l'opera: …….……114

3.2 Introduzione all'analisi dell'opera …….……119

3.3 Suddivisione in sequenze e principali eventi …….……123

3.4 Analisi delle sequenze …….……..126

3.5 Britten interpreta Mann …… 143

4. Bibliografia ……... 154

4.1 Opere di riferimento …….…… 154

4.2 Volumi ……..155

4.3 Articoli ……..... 172

Introduzione

il saggio non crea nulla, mette le cose sotto una nuova luce.

Gyorgy Lukacs*, L'anima e le forme.*

La letteratura è da sempre fonte di adattamenti o trasmutazioni teatrali e più recentemente cinematografiche, per non parlare di riscritture vere e proprie di chi sentiva la necessità di affrontare nuovamente un testo già scritto da altri. Gli esempi sono sterminati e rappresentano le combinazioni, le istanze e gli esiti più diversi: da Sofocle che ha scritto il suo *Edipo Re* quando già esisteva *Edipo* di Eschilo, a Shakespeare che ha tratto molti dei suoi intrecci teatrali dalla novellistica cinquecentesca, da *La Traviata* di Verdi ispirata dalla *Signora delle Camelie* di Dumas, alle centinaia di adattamenti hollywoodiani di opere letterarie, dalle parodie alle citazioni tributo.

Quando si parte da una fonte letteraria di stimolo per trarne ispirazione e idee per produrre un proprio testo, generalmente lo si fa per manifestare la propria ammirazione o perché la si ritiene adatta a rappresentare qualcosa di contemporaneo al suo nuovo autore. Moltissimi critici e gli stessi autori hanno scritto di queste operazioni di reinvenzione di un testo, ma tranne qualche breve e doveroso cenno non sarà questo

l'oggetto d'indagine di questa tesi. Questo lavoro cercherà di indagare un'opera letteraria e sua la trasmutazione ovvero la traduzione intersemiotica tra mezzi espressivi diversi.

Una fonte d'ispirazione letteraria, non è una sceneggiatura cinematografica né un testo teatrale: è necessario un lungo e complesso lavoro di adattamento da un mezzo all'altro prima che un discorso scritto possa essere recitato e/o impresso in una pellicola. La diversità di tali mezzi è tale che ciò che ne viene tratto in ambito teatrale o cinematografico può risultare fedele o lontanissimo dalla fonte originale, per scelta programmatica dell'autore della nuova opera o semplicemente per le necessità dettate dal nuovo strumento espressivo. Il dibattito tra critici e recensori sulla questione della fedeltà al testo letterario di una sua trasposizione e su quanto questa sia da ritenersi un pregio o meno della nuova interpretazione si ripropone ogni qual volta ci si ritrova di fronte a questi casi. Non bisognerebbe mai dimenticare che ogni forma espressiva ha le sue regole, le sue tecniche, i suoi limiti e le proprie potenzialità specifiche; bisognerebbe analizzare ogni singola opera nelle caratteristiche proprie della sua forma e del suo contenuto non rinunciando a dialogare con il suo autore, con il momento particolare della sua vita in cui si colloca l'opera, con le reazioni che provoca nell'immaginario dei fruitori alla sua comparsa e nel tempo.

"*Der Tod in Venedig"* (1913) è uno dei capolavori della prima maturità di Thomas Mann dove si combattono la ricerca di una perfezione formale, nello stile dell'opera e nel protagonista rappresentato, e un desiderio proibito, una passione incontrollabile che porterà allo sfacelo. È insomma il dramma di una repressione e di tutto ciò che ne è conseguente: i richiami alla morte, all'emarginazione dell'artista, alla malattia, all'incomunicabilità. Il libro, pubblicato in un momento di vivacissimo dibattito culturale e politico in Germania, oggi considerato tra i più rappresentativi della decadenza d'inizio '900[1], descrive attraverso i pensieri dello scrittore Gustav von Aschenbach, la progressiva consunzione di una vita percepita attraverso l'arte.

Il protagonista di Mann è un padre vedovo, un critico, un intellettuale austero, neoclassico nella sua visione di una bellezza platonica. Sente il desiderio di viaggiare, il bisogno di lasciare Monaco per una meta esotica e viene rapidamente richiamato da una Venezia romantica e decadente, splendida e corrotta. L'incontro con Tadzio, che diverrà l'oggetto del suo desiderio, è in principio come quello che si può avere con una statua greca, ammirazione della pura perfezione di forma; prima di rendersi conto della sua passione, Aschenbach rievoca un brano del *Fedro* di Platone. La sua tragedia personale inizia quando si rende conto della natura carnale del suo desiderio, con il dissolvimento del venerato senso formale di bellezza

[1] Nolte E., *La rivoluzione conservatrice*, Rubettino, 2009, Roma.

trasformatosi in materiale lussuria: la sconfitta di Apollo battuto da Dioniso.

La trasposizione in forma teatrale o cinematografica del testo di Mann è un'operazione complessa: la forma indiretta libera in terza persona del racconto, la quasi totale assenza di dialoghi, le continue citazioni e rimandi ad altre opere. Come rendere i pensieri del protagonista? Come comunicare sensazioni, sentimenti, riferimenti, in musica e immagini? Domande valevoli sempre di fronte a questo tipo di traduzioni ma particolarmente interessanti per le risposte diverse che vengono date dai due autori che con l'opera di Mann di confrontano: il regista Luchino Visconti e il compositore britannico Benjamin Britten. Entrambi cercano una certa fedeltà di fondo al racconto originale concedendosi diverse libertà di adattamento dovute alle necessità e alla propria visione estetica. *La morte a Venezia* (1971) di Luchino Visconti risulterà più svincolata dalla trama primaria ma molto fedele nei dettagli storici e nella scenografia; *Death in Venice* (1973) di Benjamin Britten tranne che per un paio di scene è invece molto più vicina al testo di Mann. Ma il vero cambiamento è nel tema principale che in questi due autori diverrà quello della vecchiaia, del decadimento, della fine di un'epoca e di una cultura e non più, o non solo, il desiderio.

Le differenze tra il libro, il film e l'opera lirica possono derivare in primo luogo da caratteri cronologici degli autori. Mann scrive il suo testo intorno a trentacinque anni in un contesto dove veniva posto per la prima volta il tema del riconoscimento dell'identità di genere e dell'orientamento sessuale; inoltre, tutta la sua esistenza è puntellata di incontri maschili che nutrirono i suoi sensi di colpa e le vicende di quasi tutti i suoi scritti. Visconti e Britten decidono di lavorare su questo testo nei primi anni settanta, entrambi ultrasessantacinquenni, entrambi verso il termine di una carriera di successi, entrambi di sinistra, vivono l'euforia del post-sessantotto e convivono, se non pubblicamente, di certo consapevolmente con la propria omosessualità. Sicuramente per loro il recupero del testo di Mann è spinto dal privato: se i due adattamenti sono formalmente molto diversi, i valori delle due opere rimangono straordinariamente sovrapponibili e coerenti con i caratteri dei due autori e del clima culturale di quegli anni.

Ne *La morte a Venezia* Luchino Visconti trasforma il protagonista in un musicista forse sedotto dal nome che evoca Gustav Mahler, la cui musica, in particolare la terza e la quinta sinfonia fu abbondantemente usata nel film (la morte di Mahler avvenuta nel 1911 aveva effettivamente influenzato Mann nel delineare i tratti del personaggio, come da lui stesso raccontato in una lettera del 1921). La soluzione gli permetterà di rendere

visivamente la discrepanza tra un uomo che parla come un esteta winckelmanniano ma che lo spettatore "sente" come Mahler. Da questa scelta interpretativa scaturiranno molti altri allontanamenti dal racconto originale.

Il protagonista di Mann è un uomo anziano e posato, ciò gli rende ancora più inaccettabile la sua rivelazione; l'Aschenbach di Visconti è più giovane e fragile, già malato e per questo subito identificabile con una Venezia fatiscente e molle. Il protagonista è subito attratto da Tadzio, nel film più grande che nel racconto e come minimo più malizioso e carico di ambiguità, al contrario che nel testo, dove grande importanza ha proprio il processo di passaggio dalle fantasticherie ellenizzanti al riconoscimento della passione[2].

Nel film e nel racconto, l'intreccio rimane più o meno lo stesso, non variano di molto neppure i personaggi e le figure minori, uguale rimane la metafora della malattia che avvelena la città. A cambiare radicalmente è la sofferenza provocata al protagonista dal senso di colpa. L'Aschenbach di Mann entra in crisi perché vede crollare il suo intero universo spirituale fondato su un culto algido della bellezza; insopportabile gli risulta scoprire che i suoi ideali estetici fossero probabilmente il travestimento di un desiderio carnale a cui ora si accorge di non potere più resistere. Diversamente l'Aschenbach di Visconti, che ce lo mostra in diversi

[2] Aitken W., *Death in Venice. A Queer Film Classic*, 2011, Arsenal Pulp Press, Vancouver.

flashback padre felice con moglie e figlia, si sente in colpa verso la famiglia e perché stupito dalla sua attrazione per la bellezza virile[3]. Il lungometraggio rispetta la fabula di superficie ma non rende la fabula profonda del testo: gli attanti nascosti, due ideologie a confronto o l'illusione della forma disincarnata. *La morte a Venezia* ha tratto spunto dalla storia di Mann per raccontarci una storia di Visconti. Forse per questo sarebbe più utile parlare in questo caso di trasmigrazione di un tema piuttosto che di adattamento cinematografico o traduzione.

Death in Venice di Benjamin Britten cerca di salvaguardare maggiormente la concatenazione degli eventi della storia di Mann, dalla prima passeggiata a Monaco fino al decesso del protagonista sulla spiaggia del Lido. Una grande difficoltà fu per la sua librettista, Myfanwy Piper, che il compositore esigeva una certa austerità nel linguaggio difficile da conciliare con la verbosità aulica del racconto originale. Eppure, affermò la stessa Piper, sembra assurdo cancellare ogni parola originale, poiché l'azione del racconto non è altro che una reazione psicologica espressa in parole; man mano che il racconto procede i lettori scoprono Aschenbach. Britten e Piper non rappresentano gli eventi nella loro oggettivazione ma solo attraverso la sensibilità soggettiva del protagonista. Per questo rinunciano alla presenza di un personaggio esterno-narratore, optando per

[3] Antosa S., *Queer crossing. Theories, bodies, texts,* 2012, Mimesis, Milano.

una diversificazione narrativa basata su tre livelli di linguaggio: un recitativo per gli scambi tra Aschenbach e gli altri personaggi, una linea melodica più libera, spesso in versi e una prosa diretta per i commenti ironici e le citazioni letterarie. Completamente esplicitato è poi nell'opera la contrapposizione tra Apollo e Dioniso; quella che per l'Aschenbach di Mann era la presa di coscienza del suo amore profondamente fisico per Tadzio, in Britten non vuole rappresentare il "richiamo della foresta" ma l'emblema dell'ideale artistico perseguito per tutta la vita. È il disagio dell'artista del '900 che crea la colpa per poter espiare nell'arte. Britten in qualche misura decide di non esporsi fino in fondo con il suo carico di istanze, cerca sempre una posizione mediana tra quanto fatto da Mann e da Visconti con il quale condivide moltissimo. Resta la necessità impellente di comporre e terminare la sua ultima opera nonostante la malattia sempre più debilitante che lo condurrà alla morte.

Colpisce che paradossalmente il più interessato a un'azione se non politica quantomeno propagandistica fosse Mann, il meno preoccupato tra i tre autori di esibire il proprio privato, mentre gli altri due sembrano volersi rifugiare in approfondimenti relativi alla vecchiaia e alla morte piuttosto che alle soggiacenti esigenze autobiografiche e personali.

Del resto, lo stesso Mann, con parole di Aschenbach, ci dice che le ragioni dello spirito, quelle più vere e scomposte è opportuno tacerle: "è

certamente un bene che il mondo conosca soltanto la bella opera e non le sue origini, non le condizioni e le circostanze del suo sviluppo; giacché la conoscenza delle fonti onde scaturisce l'ispirazione dell'artista potrebbe turbare, spaventare, e così annullare gli effetti della sua perfezione" (*La morte a Venezia,* traduzione di Anita Rho, Torino, Einaudi, 2015. pp.60*)*

Sono sicuro che mi scuserà del tentativo di agire all'opposto, tentando di raccontare l'impensato che sta dentro queste opere e i loro autori.

1 *Der Tod in Venedig* di Thomas Mann

1.1 L'autore e l'opera

"*Chi ha pensato profondamente ama quant'è più vivo*"[4]

(Friedrich Holderlin, *Sokrates und Alcibiades*)

Thomas Mann nacque a Lubecca il 6 giugno 1875 in una delle principali famiglie dell'aristocrazia commerciale anseatica. Secondogenito di Thomas Johan Heinrich Mann (1840-1891), titolare di una ditta di granaglie, console dei Paesi Bassi e senatore della città e Julia da Silva-Bruhns (1851-1923), figlia di un commerciante tedesco di caffè e zucchero emigrato in Brasile e di una madre brasiliana-creola, viene battezzato con il rito evangelico. Ha quattro fratelli: Heinrich (1871-1950), Julia (1877-1927), Carla (1881-1910) e Viktor (1890-1949). Tragedie segnarono la vita della famiglia di Mann con due sorelle e un figlio morti suicidi.

Alla morte del padre, avvenuta nel 1891, la ditta di famiglia fu liquidata e la famiglia si trasferì a Monaco di Baviera, dove, terminata parte degli studi nel 1894 traslocò anche Thomas che iniziò a frequentare

[4] È l'epigramma di Holderlin dedicato all'amore di Socrate per Alcibiade. Questi stessi versi sono stati musicati da Britten, terzo brano del ciclo *Sechs Holderlin-Fragmente* (1958).

ambienti artistici e a collaborare con riviste letterarie. Condivideva la passione per l'arte e la letteratura con il fratello Heinrich alla cui rivista collaborò. In questi anni, scrive egli stesso, le sue letture preferite sono Nietzsche e Schopenhauer accompagnate da Wagner.

Dal luglio all'ottobre 1895 compie il suo primo viaggio in Italia, a Roma e Palestrina, viaggio che replicherà dall'ottobre del 1897 all'aprile successivo visitando anche Venezia e Napoli. Durante il viaggio scriverà diversi testi (*Il pagliaccio, Delusione, Luisella, Tobias Mindernickel).* Nell'ottobre dello stesso anno, tornato a Monaco inizia la stesura de *I Buddenbrook,* che concluderà nel luglio del 1900.

Nel 1899 in circoli culturali bavaresi inizia l'amicizia con il pittore Paul Ehrenberg e con il fratello musicista Carl. Con Paul il giovane scrittore stabilirà un complicato legame di amicizia a sfondo omoerotico che ha la sua fase più intensa tra il 1900 e il 1903.

A partire dal 1901 Mann è impegnato nei lavori preparatori del dramma *Fiorenza* e nella stesura del racconto *Gladius Dei*. In ottobre pubblica *I Buddenbrook*, termina la stesura della novella *Tristano*. Nel 1903 pubblica la novella *Tonio Kroger* e conosce Katia Pringsheim che sposerà nel 1905 poco dopo aver dato alle stampe *Fiorenza.* Dal suo matrimonio nacquero sei figli: Erika (1905), Klaus (1906), Golo (1909), Monika (1910), Elisabeth (1918) e Michael (1919).

Nel maggio 1908 torna a Venezia e soggiorna per la prima volta al Grand Hotel des Bains. Vi torna tre anni dopo, nel maggio del 1911, in compagnia della moglie e del fratello, dopo avere concluso il suo secondo romanzo *Altezza reale* (1909) e avviato nel 1910 la stesura del terzo, *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull.* Durante questo viaggio i Mann si stabiliscono inizialmente sull'isola croata di Brioni dove non si trovano a loro agio. Lì il 18 maggio giunge la notizia della morte di Gustav Mahler, che Thomas Mann aveva conosciuto nel settembre del 1910 in occasione della prima esecuzione a Monaco dell'ottava sinfonia. Il 26 maggio i Mann lasciano l'isola e in nave raggiungono Venezia stabilendosi nuovamente al Grand Hotel des Bains. Tra gli ospiti, ricorda Katia Mann[5], "una famiglia polacca composta da madre, figlie e un delizioso, bellissimo ragazzo di circa tredici anni che indossava un completo alla marinara dal collo aperto e un fiocco carino che suscitava l'attenzione di mio marito. Fin da subito aveva un debole per quel ragazzo, gli piaceva tantissimo e in spiaggia lo osservava sempre insieme ai suoi amici. Non l'ha seguito per tutta Venezia, questo no, ma il ragazzo lo affascinava e lui ci pensava spesso". Durante il soggiorno al Lido Thomas Mann scrive, su carta intestata del Grand Hotel des Bains, il saggio *Confronto con Wagner*; contemporaneamente apprende da giornali austriaci che a Venezia si sono verificati casi di colera, il pericolo viene smentito sia dalle autorità che

[5] Mann K., *Meine ungeschriebene Memoiren,* a cura di Elisabeth Plessen e Michael Mann, Frankfurt/Main, Fischer, 1976, p.71, (traduzione di Elisabeth Galvan).

dalla stampa locali ma i Mann lasciano la città il 2 giugno per tornare a Monaco, dove a luglio lo scrittore inizia la stesura di *La morte a Venezia.* I coniugi Mann torneranno al Lido altre due volte: nel maggio del 1925 e nel luglio del 1934.

Nel 1912 la moglie Katia è ricoverata in un sanatorio a Davos in Svizzera; da qui lo spunto per il romanzo *La montagna incantata* originariamente concepito come novella che avrebbe dovuto fare da contraltare alla *Morte a Venezia* conclusa a luglio. Nell'estate del 1913 ne inizia la stesura che viene interrotta un anno dopo per lo scoppio della prima guerra mondiale.

Nel 1914 sostenne i movimenti nazionalistici che propugnavano l'entrata in guerra della Germania e scrisse *Pensieri di guerra* e *Federico e la Grande coalizione*. L'anno successivo, in ottobre, inizia la stesura di *Considerazioni di un impolitico* e del racconto *Cane e padrone* che sarà pubblicato nel 1919 insieme all'idillio *Canto della bimba*. Contemporaneamente, dopo quattro anni di pausa, riprende la scrittura della *Montagna incantata*. Mann tenne diari molto ben documentati relativi al periodo tra il settembre del 1918 e il dicembre 1921 con l'intenzione precisa di utilizzare questi materiali per l'elaborazione del *Doktor Faustus*. Mann segue intensamente gli eventi storico-politici: la rivoluzione di novembre, l'armistizio, la fine della monarchia, la pace di Versailles, la Repubblica dei Consigli di Monaco, la Repubblica di Weimar. Nel 1922

tenne il discorso *Della Repubblica tedesca* che segna l'inizio del suo impegno a favore della repubblica che culminerà con diversi incarichi ufficiali da ambasciatore culturale della Repubblica di Weimar (*Rendiconto parigino,* 1926).

Nel 1929, a Stoccolma, gli viene conferito il premio Nobel per la letteratura. In questi anni intensifica l'impegno come pubblicista a favore della repubblica e contro il nazionalismo, pubblicando i saggi: *Discorso su Lessing* (1929), *La posizione di Freud nella storia dello spirito moderno (1929), Appello alla ragione* (1930)*, Allocuzione al popolo tedesco* (1930). Sempre nel 1930 pubblica il racconto *Mario e il mago*, ambientato nell'Italia fascista e connesso alle tematiche affrontate in quegli anni. Nel febbraio del 1933 tiene a Monaco la conferenza *Dolore e grandezza di Richard Wagner* in occasione del cinquantesimo anniversario della morte del compositore.

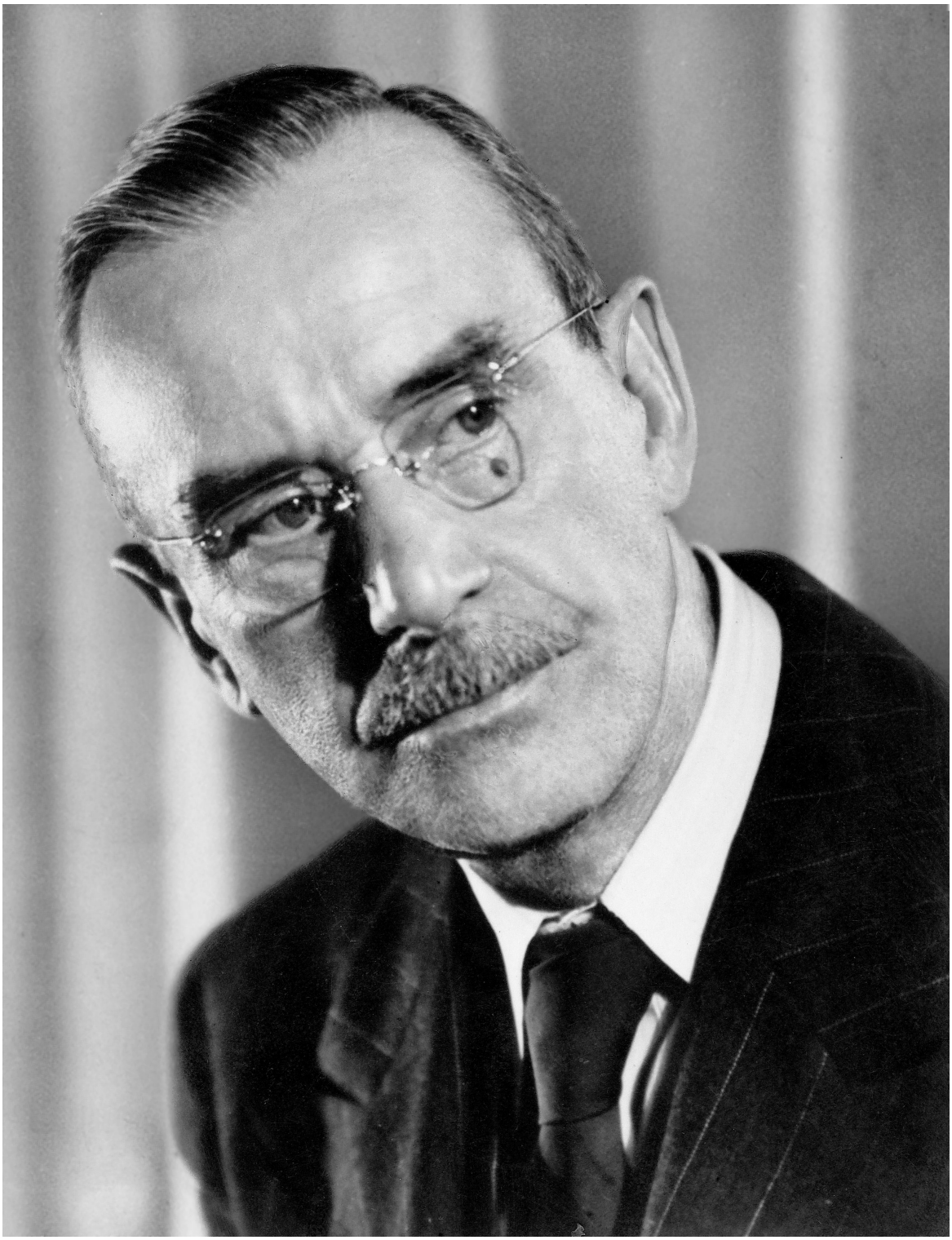
Questa stessa conferenza lo porterà ad Amsterdam, Bruxelles e Parigi; la situazione politica tedesca con l'ascesa del nazismo lo induce a non tornare in Germania e a stabilirsi con la moglie dal settembre nei pressi di Zurigo. A partire dal 1933 fino alla morte nel 1955 Mann documenta con sempre maggiore precisione le proprie vicende biografiche e le fasi di stesura delle opere sui suoi diari. Negli anni 1933-1936 si dedica alla tetralogia biblica *Giuseppe e i suoi fratelli* (la cui pubblicazione termina nel 1943 per le vicende della sua casa editrice costretta all'esilio), in quelli

1936-1939 al romanzo goethiano *Carlotta a Weimar*. Nel 1938 lascia l'Europa per trasferirsi negli Stati Uniti.

Mann tenne diverse lezioni all'università come docente prima a Princeton (1938-1940) poi a Pacific Palisades, vicino Los Angeles (1941-1952). Nel 1940 pubblica la novella *Le teste scambiate* e, a partire dallo stesso anno fino al 1945, lo scrittore invia ogni mese attraverso la BBC di Londra un radiomessaggio alla Germania (*Attenzione tedeschi!*). In questi anni compie grandi giri di conferenze antifasciste negli Stati Uniti e in Canada che trova una importante espressione nella conferenza del 1945 *La Germania e i tedeschi*.

Torna per la prima volta in Europa, ma non in Germania, nel 1947; l'anno successivo inizia la stesura del romanzo *L'eletto*, che sarà pubblicato nel 1951. L'occasione per tornare in Germania è data dal bicentenario della nascita di Goethe nel 1949 che lo porterà a Francoforte e a Weimar a tenere la conferenza *Discorso per il bicentenario di Goethe.* Alla fine del 1952 Mann lascia definitivamente la California per tornare in Europa, scegliendo nuovamente la Svizzera. In questo periodo è impegnato con la ripresa del romanzo *Confessioni del cavaliere d'impresa Felix Krull*, rimasto interrotto per decenni che verrà pubblicato nel 1954. Si dedica inoltre a due grandi saggi, *Saggio su Checov* e *Saggio su Schiller,* e di un dramma, *Le nozze di Lutero*, di cui rimangono solo appunti.

Poco dopo il suo ottantesimo compleanno, Thomas Mann muore il 12 agosto 1955 a Zurigo[6].



Thomas Mann

[6] Benini A., Schneider A., *Thomas Mann nella storia del suo tempo*, Passigli, 2007, Firenze.

1.2 Introduzione all'analisi del testo

"*Der Tod in Venedig*" è un racconto di Thomas Mann pubblicato nel 1912. Le vicende narrate in questo lavoro sono molto semplici e facilmente sintetizzabili: il pluripremiato scrittore tedesco Gustav Von Aschenbach, giunto all'anzianità, ormai frustrato dalla mancanza d'ispirazione e dall'apparente esaurimento della sua vena artistica, si vede costretto a intraprendere un viaggio con il proposito di rigenerarsi nel corpo e nello spirito. Si muove verso sud, diretto a Venezia. Qui inizia la sua vacanza e prende avvio il suo percorso di ristoro. Ma qui avviene un incontro che cambia le sorti della vacanza e dell'intera esistenza dello scrittore. Incontra un giovinetto polacco, in vacanza con la sua famiglia: Tadzio. L'incontro con la sua bellezza è l'anelito dello sfacelo. Nel suo tentativo di rincorrere il giovane (non essendo in grado di resistere alla sua forza attrattiva) e la sua bellezza prorompente (in forte contrasto con la decadente vecchiaia dell'uomo), l'anziano va incontro alla sua fine nel modo più decadente e umiliante possibile.

Affascinante e incredibilmente acuta è la paradossale simbiosi che in questa grande opera Mann crea fra il maximum patologico ed il maximum della perfezione formale. Mann rappresenta nel protagonista del suo romanzo la tensione che alberga nell'animo dell'artista fra una ferrea e austera ricerca della perfezione e una propensione costante all'illecito

amore per l'avventura. L'intero romanzo, sotto uno sguardo attento, prende le sembianze di un discorso vissuto ininterrotto. E' un flusso di coscienza tutto interno all'animo di chi lo vive. Quello che vediamo avvenire a Venezia, avviene in realtà e soprattutto nell'animo dello scrittore che anela al proprio sfacelo e si abbandona a una patologica passione (per Tadzio) che lo porterà a staccarsi definitivamente dal lavoro duro che richiede la sua vocazione.

In questo romanzo il tema principe è quello della tensione fra il bello e il fascino e il decadente e decrepito, in poche parole la tensione fra vita e morte. Parlando della morte, Mann scriveva «la gloria dei viventi è cosa oltremodo problematica: è consigliabile non lasciarsene abbagliare, anzi nemmeno stimolare. Quando si vede a cosa si riduce dopo soli cinquant'anni o vent'anni, ci sarebbe da sgomentarsi. Nessuno di noi sa in che modo verrà ricordato dai posteri, come supererà la prova del tempo. Se ho un desiderio circa la gloria futura della mia opera è che si possa dire di essa che è amante della vita, benché non ignori la morte. Si è un'opera legata alla morte, intrisa di essa ma che pure vuole bene alla vita. Ci sono due modi di amare la vita: il primo è quello di chi ignora la morte, ed è tutto semplicità e superficiale vigore, l'altro invece la morte la conosce e solo questo, a mio avviso, ha pieno valore spirituale. E' il modo di amare la

vita proprio degli artisti, poeti e scrittori…»[7]. Così Thomas Mann ragiona parlando della morte.

Inoltre lo scrittore, all'interno del romanzo definisce Venezia come una città dalla "beltà lusinghiera e ambigua". Ora appare più chiaro il perché della scelta del luogo in cui ambientare la vicenda di fatto interiore presentata nel romanzo.

L'autore tedesco crea nel suo romanzo una profonda indagine sulla condizione interiore dell'uomo imprigionato in una continua tensione fra i principi di Apollineo e Dionisiaco (mutuati dal lavoro filosofico di Friedrich Nietzsche): il primo è rappresentato da Tadzio (e la sua famiglia) mentre il secondo viene proposto attraverso le figure del Viaggiatore, il Gondoliere, l'Anziano Bellimbusto, il direttore dell'Hotel veneziano ed altri.

Der Tod in Venedig oltre che un romanzo è un rituale sacro. Sebbene nel romanzo venga raccontata di fatto una storia di amore pedofilo (quello di Aschenbach per Tadzio), quello che si evince è l'inesorabile ed inevitabile cerimonia dell'invecchiamento, che coglie tutti, anche l'artista e la sua verve creativa. Come scrive Davide Daolmi, dietro il romanzo *Der Tod in Venedig* e alla sua vicenda vi è «un caparbio attaccamento a quella giovinezza capace di distrarre dalla rassegnata senilità»[8]. Forse questo

[7] Thomas Mann, 1963.
[8] Daolmi D., in Britten B., *Death in Venice, libretto dell'opera*, 2008, Teatro La Fenice, Venezia.

romanzo incarna artisticamente «l'urgenza di una confessione non più procrastinabile?»[9]. Più probabilmente «ciò che sembra volersi veramente raccontare – qui più che altrove senza pudori - è la tragedia dell'età. Tragedia in cui la passione inconfessabile per un ragazzino appare quasi più un diversivo per distrarre, primi fra tutti i loro stessi autori, dall'indecenza, al limite dell'osceno, della vecchiaia messa in mostra»[10].

1.3 Suddivisione in sequenze e principali eventi

Der Tod in Venedig, articolata in cinque capitoli, viene scritta nel 1911 e pubblicata nel 1912[11].

A Monaco (capitoli I e II)

Presentazione di Gustav von Aschenbach, protagonista della storia: scrittore colto e rispettato, insoddisfatto della monotonia della sua vita e frustrato dall'affievolirsi della sua vena artistica.

Incontro casuale con il giramondo.

---

[9] *Ibidem.*
[10] *Ibidem.*
[11] 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, vedi, Goll 2000, pp.107 ss..

Riflessioni e decisione di partire per un viaggio ristoratore.

Viaggio (capitolo III)

Partenza di Aschenbach verso il sud (prima Trieste, poi Pola, infine Venezia).

Vicissitudini del viaggio e vari incontri: i giovani commessi di Pola, il vecchio bellimbusto sul vaporetto, l'anziano gondoliere, il direttore dell'albergo, la famiglia polacca.

Prima riflessione esplicita sul rapporto giovinezza/vecchiaia (il bellimbusto), richiamo a Caronte nella figura del gondoliere.

Decisione di lasciare Venezia, partenza rinviata per mancanze non sue, decisione di restare provocata da un nuovo incontro con Tadzio.

Osservazioni sullo scirocco e sulla sua influenza sulla città.

Soggiorno a Venezia (capitolo IV)

Riferimenti espliciti ad Apollo e al mondo classico.

Progressivo esplicitrsi dell'interesse indicibile per Tadzio.

Ritorno del desiderio di scrivere.

Dichiarazione di amore per il fanciullo.

Fine della vacanza (capitolo V)

Scoperta del male diffusosi nella città.

Inseguimenti di Aschenbach in giro per Venezia di Tadzio e della famiglia polacca.

Crescente tensione nell'animo dello scrittore: lasciare o meno la città, avvisare o meno la famiglia di Tadzio di quanto scoperto.

Diffusione della malattia, descrizione onirica della corruzione e perdizione di Venezia.

Visita al barbiere e ultimo faticoso inseguimento di Tadzio per le calli veneziane durante il quale Aschenbach si sente male e riesce a raggiungere l'albergo con difficoltà.

Nuovo malessere dello scrittore che si reca ugualmente in spiaggia dove incontra Tadzio e muore.

1.4 Analisi delle sequenze

A Monaco (capitoli I e II)

Immediatamente, leggendo il libro di Mann, è chiaro il punto di vista della narrazione: siamo nella mente del protagonista. Il romanzo inizia presentandocelo, è lo scrittore Gustav Aschenbach: quello che lui vede, pensa, sente è raccontato in terza persona da un narratore anonimo e appare in gran parte come un monologo interiore mediato, un discorso vissuto.

Da poco insignito del titolo nobiliare di *Von* per premiare i suoi successi artistici, Aschenbach si trova in un momento di confusione e di esaurimento della creatività. Lo incontriamo durante una passeggiata rigeneratrice per Monaco che lo conduce davanti a un cimitero. In questo luogo dall'atmosfera macabra, incontra un personaggio anomalo: un vagabondo dai comportamenti inconsueti. Questo incontro, come altri nel testo, si svolge esclusivamente nella mente dello scrittore, i due non si parlano ma nella mente di Aschenbach provoca riflessioni che lo spingono a partire per un viaggio che dovrebbe servire a rinfrancarne lo spirito artistico. Lo scrittore riflette inoltre su una questione per lui molto importante: lo scontro tra l'elemento etico della vita e le pulsioni verso il godimento. Il secondo capitolo ci fornisce inoltre informazioni sulla vita del protagonista e sui suoi interessi intellettuali.

I capitoli sono scritti con uno stile alto, con periodi lunghi spesso incastrati tra loro: Mann punta alla "classicità", i suoi principali punti di riferimento sono i romanzi di Goethe. Continui sono gli inserimenti di rimandi alla mitologia classica e ai suoi simboli, utilizzati per rendere le condizioni dell'artista. Ne viene fuori una descrizione dei doveri e dei compiti dell'artista, l'idea che possiede di sé e il rigore, tipicamente teutonico, indispensabile insieme al principio apollineo per creare opere significative.

Viaggio (capitolo III)

Aschenbach parte con prima destinazione Pola ma, insoddisfatto della sistemazione e contrariato dalle condizioni atmosferiche, decide di ripartire verso Venezia. Sulla nave diretta alla città lagunare nota un gruppo di giovani commessi di Pola visibilmente eccitati per la vacanza veneziana, tra di loro vestito con abiti molto appariscenti un individuo molto più anziano. L'attenzione di Aschenbach si concentra su di lui, ne nota con crescente disgusto le rughe, il trucco grossolano, la maniera riprovevole con cui si relaziona a quei giovani: viene qui introdotto per la prima volta il tema della tensione tra la giovinezza e la vecchiaia, tra la prestanza atletica e il decadimento fisico. Il disprezzo di Aschenbach nei confronti del "vecchio bellimbusto" è probabilmente un presagio per la sua stessa sorte.

Arrivato a Venezia sceglie una gondola per raggiungere il suo albergo. La situazione è molto tetra, il conducente viene descritto sempre più chiaramente come un traghettatore infernale attraverso riferimenti chiari a Caronte e all'immaginario della discesa negli inferi. Giunto al Lido, varie vicissitudini sembrano confermargli la natura quasi esoterica del gondoliere, nel mentre dileguatosi. Sarà la conoscenza con il direttore dell'Hotel des Bains dove alloggia a rasserenarlo con la sua sommessa mediocrità.

Durante la cena Aschenbach rimane colpito dalla bellezza di un ragazzino seduto insieme alla sua famiglia in un tavolo vicino al suo: ne è attratto intensamente. Questa visione provoca un immediato turbamento e una riflessione dello scrittore sul tema della bellezza e della perfezione estetica.

Il giorno dopo, spinto dalle cattive condizioni metereologiche e dalla sua stanchezza fisica decide di lasciare Venezia per una meta più riposante, ma la vista del fanciullo in spiaggia lo distoglie dal suo proposito; ne scopre inoltre il nome: Tadzio. Le difficoltà riscontrate il giorno successivo a muoversi per le caotiche calli veneziane lo convincono però nuovamente ad andarsene. Dopo avere raggiunto inutilmente la stazione ed essersi congedato (interiormente) dal ragazzo che tanto lo attrae, un disguido indipendente da lui fa si che rimanga al des Bains. È continua la tensione tra partenza e permanenza, tra il bisogno di ammirare quel fanciullo e la

necessità di partire per trovare sollievo fisico. Desiderare Tadzio è per lui motivo di gioia nonostante questo contribuisca restando a Venezia all'aggravarsi delle sue condizioni fisiche.

L'inizio del viaggio coincide anche con una progressiva perdita del controllo di se da parte dello scrittore che lo condurrà fino alla morte. Aschenbach prova inizialmente ad allontanare da se le bizzarrie che iniziano ad accadergli intorno ma le sue resistenze cadono facilmente: se è ancora un austero intellettuale di fronte ai viaggatori sul traghetto o al gondoliere-Caronte, al cospetto della bellezza del quattordicenne Tadzio non potrà far nulla. Inizialmente cercherà di giustificare la sua attrazione sublimandola culturalmente, trattandola come l'entusiasmo che si può avere per un capolavoro, ma non durerà a lungo. Dopo il tentativo di fuga fallito non proverà neppure più a resistere o a dissimulare i suoi sentimenti.

Soggiorno a Venezia (capitolo IV)

Il capitolo si apre con un canto al dio Apollo, incarnazione della bellezza e ispiratore della perfezione estetica e artistica: è questo che Tadzio rappresenta per Aschenbach. Lo scrittore non riesce a trattenersi dal cercarlo con lo sguardo in ogni situazione persino in giro per la città: la

semplice visione del ragazzo produce in lui nuova ispirazione compositiva, la sua vena artistica in esaurimento gli sembra ritrovata grazie al contatto con la vera bellezza formale. Si rende conto, fino ad ammetterlo esplicitamente, di amarlo, ma resta l'ambiguità se la sua sia adorazione per Tadzio o per la perfezione di Apollo. Aschenbach è perso a capofitto in una corsa, tipica dell'arte e della cultura occidentali, all'apollineo; è talmente catturato dal ragazzo da trascurare ogni altra cosa: le sue condizioni di salute o quel che accade a Venezia.

La sua impalcatura morale borghese e prussiana, l'idealizzazione apollinea della sua visione artistica è vinta sempre più dal dionisiaco desiderio di piacere: il dio dell'ebbrezza ha la meglio (rimandi al dialogo platonico *Fedro*) sul dio della conoscenza e della misura. Inoltre il decadimento morale di Aschenbach ha luogo sullo sfondo del disfacimento della città con il diffondersi dell'epidemia, continuo è il rimando tra la condizione del protagonista e quella ambientale.

Fine della vacanza (capitolo V)

Dopo quattro settimane di permanenza a Venezia Aschenbach sembra rendersi conto della diffusione di una epidemia. Prima ha difficoltà a capire la natura del male che affligge la città lagunare poi è indeciso se

avvisare o meno la famiglia polacca dei rischi sanitari. Sotterraneo ma esplicito è il rimando all'aggravarsi delle condizioni di salute dello scrittore e alla sua crescente instabilità psichica. Aschenbach preferisce tacere quanto è venuto a sapere pur di non perdere il contatto con il suo amato: lo insegue nella confusione delle calli veneziane, sua luce guida nella sempre più sporca e insalubre Venezia.

L'epidemia si diffonde per Venezia con forza proporzionale alla perdita di controllo da parte dello scrittore: tanto più lui non è più in grado di resistere a Tadzio-Apollo, tanto più il caos dionisiaco imperversa intorno a lui tentando di proporgli un ritorno all'equilibrio.

Aschenbach decide però di continuare a inseguire l'amato. Si fa truccare pensando di accorciare così la distanza estetica con il ragazzo, ma finirà per somigliare al bell'imbusto che aveva deriso quando si trovava sul traghetto da Pola. Il suo ultimo inseguimento, truccato, fallisce: non riesce a raggiungerlo e ha un grave malore, sembra appesantito dalle sue ultime scelte sbagliate. Tornato in albergo morirà poco dopo sulla spiaggia del Lido, spossato dall'inseguimento dell'inarrivabile, rovinato dalla sua tensione alla perfezione formale. Aschenbach paga così la sua sfrenatezza.

1.4 Presenze veneziane

"Una delle più belle poesie d'amore al mondo […] questa poesia meravigliosa contiene tutta la giustificazione della tendenza sentimentale in parola e anche tutta la spiegazione, che è pure la mia"[12] scrive Thomas Mann all'amico e critico Carl Weber nell'estate del 1920 citando i versi di Holderlin in apertura del capitolo. In questa lettera, partendo da alcuni aspetti e dal significato complessivo di *Morte a Venezia,* lo scrittore esplicita le sue opinioni sull'erotismo e il suo significato nel racconto. Scrive Mann poche righe prima:

Il problema dell'erotismo, anzi il problema della bellezza mi sembra racchiuso nel rapporto antitetico tra vita e spirito. Vi ho alluso in un luogo dove nessuno se lo sarebbe aspettato. "Il rapporto tra vita e spirito – dico nelle Considerazioni – è un rapporto estremamente delicato, difficile, eccitante, dolorosamente carico d'ironia e di erotismo…". E continuo parlando di uno "scaltro" desiderio, che forse costituisce il vero rapporto filosofico e poetico tra spirito e vita:

"Tra spirito e vita, infatti, corre un desiderio reciproco. Anche la vita ha sete dello spirito. Due mondi, il cui rapporto è di natura erotica, senza che appaia evidente la polarità sessuale, senza che l'uno rappresenti

[12] Lettera di Thomas Mann a Carl Maria Weber dell'estate del 1920, traduzione di Italo Alighiero Chiusano, pubblicata in *Tutte le opere di Thomas Mann. 13. Epistolario 1889-1936*, a cura di Erika Mann, 1963, Mondadori, Milano.

il principio maschile e l'altro quello femminile: ecco ciò che sono la vita e lo spirito. Per questo non c'è, tra loro, una vera unione, ma solo una breve e inebriante illusione di unirsi e di comprendersi, un eterno contrasto senza soluzione… Il problema della bellezza è appunto che lo spirito consideri bellezza la vita, e la vita, a sua volta, lo spirito… Lo spirito, quando ama, non è fanatico, ma è, appunto, pieno di spirito, è politico, esso corteggia la vita, e il suo corteggiamento è ironia erotica…"

Mi dica Lei se ci si può "tradire" meglio. In queste righe è espressa in pieno la mia idea dell'erotismo, la mia esperienza in proposito.

La biografia di Mann è esemplare per capire il contesto delle sue opere letterarie. Tutta la sua vita è segnata dal desiderio verso gli uomini che ha nutrito sia il suo senso di colpa sia le vicende di moltissimi suoi scritti. È lo scrittore che ci rivela che l'esperienza autobiografica di *Morte a Venezia* è stata vissuta solo un anno prima della pubblicazione del racconto: il vero nome di Tadzio era Wladyslaw Moes e aveva dieci anni. Gli amori degli anni scolastici si trasformarono nei personaggi del *Tonio Kroger* e della *Montagna incantata*. "L'esperienza sentimentale più importante della mia vita" definirà in seguito il rapporto con Paul Ehrenberg che sarà all'origine del profondo disagio che lo condurrà al matrimonio nel 1905. Ma Ehrenberg diverrà il bel Rudi che ammalierà il

protagonista del *Doktor Faustus* e moltissimi altri potrebbero essere gli esempi.[13]

La lettera a Weber ci racconta come la tranquillità interiore fosse per Mann una necessità primaria identificabile con un rispettabile ruolo pubblico di scrittore e marito rispettabile. Non condanna moralmente l'omosessualità o, nel suo caso, la pedofilia, ma, spiega, serve il matrimonio per sentirsi parte dell'umanità. La sua fortuna di scrittore è di poter trasformare i suoi rimossi in letteratura e così sarà sempre, fino alle *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, il suo ultimo romanzo rimasto incompiuto.

Motivo centrale di *Der Tod in Venedig* è la questione sessuale: omosessualità, omofilia, pederastia, pedofilia; tutte definizioni che meriterebbero una precisa disamina. Presentare questa tematica in un opera letteraria nel 1912 rappresenta un grosso rischio. Miscelarla sapientemente con dotte disquisizioni sull'arte e sull'artista rappresenta un camuffamento, un'abile modo di parlarne evitando di esporsi troppo: persino lo stile linguistico del testo, con i continui rimandi a testi classici o i periodi intrecciati e lunghi servono a nobilitare il tema trattato. Aschenbach inoltre

[13] Al riguardo, Bohm Werner Karl, *Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma der Homosexualität. Untersuchungen zu Frühwerk und Jugend,* Wurzburg, Konigshausen & Neumann, 1991.

paga le sue colpe morali con la morte e la stessa città di Venezia ospita la vicenda perché nel momento massimo della sua decadenza.

Irmbert Schenk[14] propone una interessante analisi del metatesto del racconto come un'anticipazione dell'elaborazione psicologica del binomio amore-morte: è sicuramente vero che questo sia un motivo frequente nel neoromanticismo e nel decadentismo, ma Mann lo rende a livello psicologico con una perspicacia che precede le formulazioni freudiane. Nella teoria delle pulsioni, presentata nella sua ultima versione nel 1920[15], la polarità tra amore-morte è un nucleo portante; quella di morte è una pulsione fondamentale contrapposta alla libido (alla pulsione di vita), che tende al superamento di tutte le tensioni, ossia alla morte. Si manifesta inizialmente internamente, come autodistruzione, secondariamente come aggressione verso l'esterno, portando a masochismo e sadismo. La costituzionale malinconia di Aschenbach è sintomo della sua personale autodistruzione, conseguenza della pulsione di morte. Inutili sono i tentativi di mettersi al riparo mettendosi in viaggio o di abbandonarsi al principio di piacere libidico erotico. Questi episodi piuttosto risultano essere brevi mescolanze di pulsioni, tipiche della vita pulsionale per Freud, e, al contrario delle sue intenzioni, la sublimazione asessuale dell'eros, culturalmente imposta e accettata da parte dello scrittore stesso, sembra addirittura rafforzarne l'autodistruzione. Il racconto risulta essere una

[14] Schenk I., *Psicopatologia del disfacimento e della rovina,* in Bono, Cimmino, Pangaro (a cura di), 2014.
[15] In Freud S., *Al di là del principio di piacere.*

sorprendente descrizione di un'autodistruzione presente nel profondo, nel segno della pulsione di morte (tardo) freudiana. Non si tratta più di un destino storico e sociale di classe o familiare, come Mann aveva descritto nei *Buddenbrook,* ma di un destino di pulsione individuale. La decadenza individuale diventa patologia mortale, non temporanea malattia dei sentimenti.

Grande intuizione, per così dire letterario-culturale, di Mann è accostare al sostanziale pessimismo storico di Nietzsche e Schopenhauer quello freudiano. Perfino il modello strutturale freudiano si adatta, incredibilmente, alla perfezione: l'identità esteriore dell'Io di Aschenbach, costruita impegnandosi tutta la vita, collassa e il suo impianto psichico è travolto dall'Es, dal Dionisiaco incontrollabile della mitologia. La conseguenza inevitabile è l'intervento del Super-Io come netto taglio di morte. Poco importa se esso avvenga per profonda malinconia o per aver ceduto di fronte a delle fragole mature, contraendo così il colera; Mann lascia ciò ambiguamente in sospeso. Tragedia e parodia, ironia e ambiguità, costituiscono infatti una caratteristica cruciale della narrazione facendo sì che il racconto non diventi mai greve o esplicito. Fino alla fine del testo, un lettore, volendo, potrebbe immaginare uno scioglimento della vicenda puramente simbolico o in una riabilitazione di Aschenbach; il pessimismo

manniano è solo in parte ideologico, è in buona parte unicamente letterario, abbeverato dalle forme del decadentismo.

Volendo fare una breve disamina di ulteriori interpretazioni psicoanalitiche del racconto non si può rinunciare a quella di Heinz Kohut[16] che nel 1972 interpreta la patologia di Aschenbach come transfert letterario degli stessi conflitti di Mann, in particolare con il padre; o a Manfred Dierks[17], il quale nel 2012, richiamandosi esplicitamente a Kohut, considera il testo come fortemente autobiografico, leggendolo alla luce della nevrastenia di Mann e della sua paura di una degenerazione. Altri autori hanno proposto un'interpretazione "mitologica", considerando gli incontri, echeggianti il tema dello specchio, che Aschenbach ha durante il viaggio: quello al cimitero, il vecchio sul traghetto per Venezia, il gondoliere, i cantori ambulanti. Altri ancora hanno compiuto un'attenta esegesi del sogno poco prima del finale. Un ottimo repertorio di queste proposte interpretative, la cui prima secondo l'autrice è del 1914 (Hanns Sachs) è contenuto nel volume del 1998 di Widmaier-Haag[18].

---

[16] Kohut Heinz, *Thomas Mann Tod in Venedig. Zerfall einer kunstlerischen Sublimierung,* Francoforte, Suhrkamp, 1972.

[17] Dierks Manfred, *Der tod in Venedig,* in *Thomas Mann,* Wurzburg, Konighausen & Neumann, 2012.

[18] Widmaier-Haag Susanne, *Es war das Lachendes Narziss. Die Theorien der Psychoanalyse im Spiegel der literaturpsychologischen Interpretationen des Tod in Venedig,* Wurzburg, Konighausen & Neumann, 1998.

1.6 Venezia nell'immaginario europeo tra '800 e '900

La prima visita di Mann in Italia è dell'ottobre 1896, quando raggiunge a Roma il fratello Heinrich. Trascorreranno insieme l'estate seguente nelle campagne laziali, a Palestrina, dove Thomas inizierà a scrivere i *Buddenbrooch*. Al ritorno a Monaco, nel maggio del 1898, scrive osservazioni sull'Italia negative anche se ambivalenti[19]; nella novella *Tonio Kroger* del 1903 l'omonimo protagonista dice a proposito: "A farla breve, non mi va; ci rinuncio. Tanta bellezza mi innervosisce"[20]. Inoltre traspare un certo fastidio in uno spirito tedesco-prussiano, altoborghese e protestante verso molte manifestazioni che reputa tipiche del sud Europa. Venezia in questo, anche se da lui reputata "la città romantica per eccellenza, seducente e legata alla morte", non è molto diversa dal resto del paese:

"Ambiguo è realmente l'aggettivo più modesto che può esserle attribuito, [...] ma le si addice in tutte le sue sfumature di significato davvero magnificamente."[21]

Un atteggiamento rispecchiato anche da Aschenbach, riottoso verso tutto prima di abbandonarsi al disordine locale.

Thomas Mann in un'intervista del 1926 affermò:

---

[19] Vedi, Ognibene F., 2013, pp. 188 ss.
[20] Trad. it., Castellani E., 1970, Mondadori, Milano.
[21] Mann T., 2009.

"Mi sono imbarcato a Venezia [...] Mio Dio, con quanta commozione non ho riveduto quella diletta città, dopo che per tredici anni l'avevo solo portata dentro il cuore! Il lento viaggio in gondola dalla stazione ferroviaria alla motonave, in compagnia di sconosciuti, in piena notte, lo annovererò sempre tra i miei ricordi veneziani più cari e fantastici. Riascoltai il suo silenzio, il misterioso battere dell'acqua contro i suoi palazzi silenziosi, la sua mortale distinzione tornò a circondarmi. Facciate di chiese, piazzali e gradinate, ponti e calli con singoli passeggeri apparivano insperati e si dileguavano. I gondolieri si scambiavano il loro grido. Mi sentivo a casa mia."[22]

Il posto ideale dove ambientare una vicenda interiore.

Venezia è una città lungamente celebrata ed entrata nel mito anche attraverso la portata ideologica e culturale delle immagini di questa città veicolate nelle letterature europee tra inizio Ottocento e inizio Novecento, come indicato da Paolo Proietti[23], in un saggio sulle immagini letterarie delle città.

Luogo e tema ricorrente nella poesia romantica inglese, Venezia è il simbolo della città splendidamente isolata, radicata nella propria tradizione storico-politica, con le sue bellezze uniche:

---

[22] Pubblicata dal quotidiano berlinese "Die Vossische Zeitung" nell'aprile del 1925.
[23] Proietti P., *Le parole e le immagini: la città*, in Puglisi G., Proietti P.,, *Le città di carta,* 2002, Sellerio, Palermo.

"Io stavo a Venezia, sul Ponte dei Sospiri,

un palazzo da una parte e una prigione dall'altra:

vedevo sorgere dall'onda le sue strutture

come per il colpo di bacchetta di un incantatore!

Mille anni le loro cupe ali spandono

intorno a me, ed una Gloria in declino guarda con gioia

ai tempi lontani, allorché molte terre sottomesse

volgevano lo sguardo alle Moli marmoree dell'alato Leone

dove Venezia, assisa in trono, imperava sulle sue 100 isole!."[24]

Ci si trova quasi di fronte ad una cristallizzazione della città nell'immaginario culturale di artisti e scrittori, complice forse anche il vedutismo pittorico lagunare, che produce forme letterarie chiuse che rispecchiano quell'immagine stessa della città. Venezia è il suo carnevale, periodo prediletto per visitarla da parte dei viaggiatori del Grand Tour, è il suo passato glorioso, analizzato con lo slancio e la lente ideologica tipici della sensibilità romantica, è la sua insularità che le consente di preservarsi luminosa anche se in decomposizione dopo la perdita dell'autonomia

[24] Byron G.G., *Childe Harold's Pilgrimage. All'Italia. (Canto IV, vv. 1-9),* 1990, Palladio, Salerno. .

politica per opera di Napoleone prima e dell'impero Asburgico poi. Riflessioni idealizzanti che porteranno alcuni ad associare Venezia, partendo dalla sua decadenza politica di allora, all'idea della morte: la bellezza di Venezia non è sparita ma l'antica grandezza della Repubblica è ormai definitivamente finita, storicizzata, morta.

"In Venezia gli echi di Tasso non sono più

e muto voga il gondolier che più non canta;

i suoi palazzi si van dissolvendo in mare

e la musica non sempre carezza l'orecchio adesso:

quei giorni sono passati ma la bellezza ancor rimane.

Imperi cadono, le Arti tramontano, ma la natura non muore,

né più dimentica, come Venezia un tempo fu cara,

il luogo piacevole di ogni festeggiamento,

lo scenario del mondo, il carnevale d'Italia!"[25]

Queste immagini romantiche, capaci di profondità e passione, alimentano la riflessione sulla propria realtà oltre che su quella osservata. Venezia diventa la città del tempo passato e poi ritrovato. Contemporaneamente all'immagine di città legata al passato e alla morte, essa diventa a partire dalla fine dell'Ottocento simbolo della creatività,

[25] Byron G. G., *Childe Harold's Pilgrimage. All'Italia. (Canto IV, vv. 1-9),* pp. cit.

luogo che favorisce il recupero della memoria e permette di giungere a creare opere d'arte grazie alla eternità della propria bellezza unica.

Le immagini del viaggio in Italia e delle città italiane, prima fra tutte Venezia, sono costantemente presenti nella *Recherche du temps perdu* di Marcel Proust, sia come rappresentazione di una realtà immaginata sia come rimpianta con nostalgia, infine come effettuale. La città lagunare, nelle diverse prospettive adottate man mano nel racconto diventa motivo concreto, materiale di un percorso interiore compiuto dallo scrittore nel tentativo di afferrare lo spirito del tempo, di scrivere la storia interiore grazie alla mediazione dell'arte: Venezia è la sintesi di questo desiderio. All'immagine ormai consolidata nelle generazioni di fine ottocento di città decadente si aggiunge quella di sorgente dell'ispirazione artistica[26].

Questa stessa immagine sarà condivisa anche da Thomas Mann che nel suo romanzo breve sublima l'idea della città lagunare come via per l'immortalità. È sulla spiaggia del Lido che il destino dello scrittore Gustav Von Aschenbach si compie: in un'area pervasa dall'odore della morte e dalla decadenza, illuminata da una luce crepuscolare si conclude il cammino dell'artista che eppure lì aveva ritrovato ispirazione e motivazioni per vivere.

Molti altri potrebbero essere gli esempi riferibili di scrittori di molte letterature che con Venezia si sono confrontati: *Les momoires* di

[26] Bernardi S., *Venezia nel cinema italiano*, 2002, Marsilio, Venezia.

Chateaubriand, *The Stones of Venice* di John Ruskin, *Die Lagune* di Hermann Hesse, per limitarmi solo ad alcuni esempi parziali del periodo esaminato.

Bambini fanno il bagno al Lido di Venezia (c. 1910). Foto di Tommaso Filippi (1851-1949). Da Dorothea Ritter, *Immagini di Venezia 1841-1920*, Venezia, Arsenale Editrice, 1994.

1.7 Sulle interpretazioni: tragedia o parodia?

Racconto di una città per eccellenza, *La morte a Venezia* narra in realtà due città contrapposte: prima Monaco dove si svolge la prima importantissima parte del testo e poi la città lagunare. Il luogo dove Gustav von Aschenbach vive la sua esistenza di scrittore realizzato e quello in cui sprofonda in sensazioni estetiche ed erotiche mai conosciute prima, la sua terra dominata dall'autodisciplina e dal dovere e una città dove queste gli sembrano non avere più significato. La situazione di partenza è di stallo creativo, solo il viaggio, prima verso il cimitero monacense, poi verso l'Adriatico e infine al Lido di Venezia dove incontra il giovane Tadzio, l'eros e la morte lo riavvicineranno all'arte come forse mai prima.

La ricezione e la critica del testo manniano si sono spesso concentrati su l'elemento più evidente della trama narrativa: la passione erotica che travolge il protagonista fino a causarne la morte. Una passione tanto incontrollabile o perversa da causare lo sprofondamento di Aschenbach, favorendo una lettura del testo definita dalla formula *eros* e *thanatos*. Accolto subito da un enorme successo, il racconto di Mann ha spesso colpito i lettori per l'altissima qualità del suo stile e per la severa forma classica. Da subito venne osservato come la sua struttura, suddivisa in cinque capitoli, richiami quella della tragedia classica; lo stesso Mann ha parlato di "tragedia" a proposito della sua creazione. La definizione si

comprende molto bene se il testo viene considerato nel contesto culturale rappresentato dalla *Nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche.

A questa interpretazione prevalente da tempo c'è anche chi propone una lettura parodistica del testo[27]. Lo scrittore, all'interno del capitolo "Spirito della borghesia" delle *Considerazioni di un impolitico*[28] che risale all'estate del 1916, scrive:

[La volontà estetica] produce, fra l'altro, quel dilettantismo stilistico che lascia parlare le cose e, per esempio nel caso de La morte a Venezia, provocò quello sbalordimento malinteso, assai diffuso nel pubblico, secondo il quale l'"atmosfera ieratica", la "maestria dello stile" di quel 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…

Se l'intento di Mann, rappresentato attraverso l'aulico stile classicheggiante, era quello della parodia, chi voleva imitare, parodiare? La risposta proposta da Elisabeth Galvan[29] è Gabriele D'Annunzio e il suo romanzo *Il fuoco.* Romanzo spesso ricordato per l'erotismo e la narrazione della relazione tra l'autore e l'attrice Eleonora Duse contiene molte considerazioni di poetica ed estetica. Ambientato anch'esso a Venezia, ritenuta sfondo naturale del discorso estetico in quanto generatrice di arte e

[27] Galvan E., *Immagine, suono, parola. L'opera d'arte totale di Aschenbach,* in, Mann T., *La morte a Venezia,* 2009, Venezia, Marsilio.
[28] Mann T., *Considerazioni di un impolitico,*1997, Adelphi, Milano, p. 122.
[29] Galvan E., op.cit.

luogo per eccellenza delle sinestesie. Il testo manniano, argomenta Galvan, è disseminato di riferimenti intertestuali al romanzo di D'Annunzio: dai filoni tematici (passione amorosa e produzione artistica), alla rete dei protagonisti, dai luoghi ai motivi, dallo stile alla lingua.

In entrambi i testi importante è la differenza di età tra l'amante e l'amato: la più grande paura de la Foscarina (la protagonista femminile di D'Annunzio) è che il proprio uomo le possa scoprire un capello bianco; Aschenbach è un uomo nell'ultima stagione della vita, infastidito dai capelli bianchi fino a ricorrere alla tintura. Ancora più significative paiono le affinità tematiche: la visita a San Marco, la scena del pozzo e il labirinto sono situazioni topiche che trovano perfetta corrispondenza nei due testi. Nel momento di massimo turbamento Foscarina in cerca di sollievo entra nella Basilica, così fa Aschenbach quando insegue Tadzio persino durante la messa. La successiva tappa della protagonista dannunziana è un pozzo dove si rende conto dell'impossibilità del suo amore; similmente lo scrittore del testo di Mann durante i suoi inseguimenti arriva a importanti conclusioni seduto su un pozzo al centro di una corte. Aschenbach si convince di essere perduto: il suo non è solo un amore impossibile, come quello della Foscarina, ma il riconoscimento della fine di una poetica, di una visione estetica. Entrambi i protagonisti, poi, vivono la crescente perdita di controllo attraverso la metafora del labirinto, uno vero e proprio causa di turbamento ne *Il fuoco,* il groviglio di calli, ponti e campielli ne *La*

morte a Venezia. Molto simile, infine, è in entrambe le opere la visione della morte rappresentata attraverso la gondola, barca di Caronte.

Mann aveva ben chiaro anche il progetto poetico presentato nel romanzo di D'Annunzio: la fusione dei linguaggi artistici e la creazione di nuove opere d'arte totali. Questo progetto estetico, di matrice wagneriana e nietzschiana, trova nella sinestesia uno strumento perfetto (e come già detto in Venezia il suo luogo ideale), e nel mito la rappresentazione primordiale e arcaica dell'unità tra la visione e il canto. Il simile rapporto tra mito e sinestesia è un'ulteriore prova della relazione tra i due testi, ma con una differenza fondamentale: in D'annunzio non c'è nessuna presa di distanza dai suoi personaggi, anzi una dichiarata identificazione; anche Gustav von Aschenbach ha alta considerazione di sé ma il suo autore ne ha altrettanto dichiaratamente preso le distanze, dichiarando l'intento parodistico del suo stile. Intento che Galvan ha voluto riconoscere anche in una singolare analogia: le identiche iniziali dei nomi di Gustav von Aschenbach e Gabriele D'Annunzio.

Un ultimo elemento a sostegno di questa ipotesi è che la traduzione tedesca del *Fuoco* pubblicata nel 1903 è opera di una zia della moglie di Mann; lo scrittore ne aveva una copia e alcuni critici hanno posto l'accento sulle somiglianze tra lo stile dei discorsi e dei pensieri di questa versione tedesca e quello del protagonista de *La morte a Venezia.*

1.8 Gustav von Aschenbach

Moltissimo si è scritto su un aspetto caratteristico delle opere di Mann, la contaminazione creatrice di elementi tra loro diversi applicata all'utilizzo delle fonti e nel riferimento a modelli. I suoi personaggi, in particolare, sono frutto di una stratificazione simbolica che rende molto difficile ricondurli a un riferimento univoco.

Nel mio caso di studio, molto si è discusso su Gustav von Aschenbach. Oltre all'interpretazione proposta appena sopra, si è indentificato, per via del nome e di alcune caratteristiche descritte del viso, il modello in Gustav Mahler, morto per di più nel maggio del 1911 mentre Mann soggiornava con la moglie su un'isola adriatica per poi trasferirsi al Lido di Venezia. Altre sono state le ipotesi proposte: dal poeta August von Platen-Hallermunde, noto per la lirica classicheggiante e l'inclinazione omoerotica, ad altri rappresentanti della *Neuklassik* letteraria come Georg Lukàcs, Rudolf Kassner, Samuel Lublinski e Paul Ernst[30]. Un'altra ipotesi avvicina Aschenbach al campo delle arti visive: Mann colloca con precisone la casa del suo protagonista al numero 60 della Prinzregentenstrasse di Monaco dove a partire dalla fine dell'ottocento fino

[30] Ruchat A., *Platonismo e Platone nella "Morte a Venezia" di Thomas Mann,* in *Thomas Mann. Come lavorava, come lo abbiamo letto,* 2000, Ibis, Pavia, pp.69-85.

alla morte avvenuta negli anni venti abitò il pittore e scultore Franz von Stuck, il cui titolo nobiliare era stato conferito recentemente proprio come allo scrittore del racconto. L'abitazione di Stuck era stata concepita da lui stesso in ogni minimo dettaglio e pensata come una dimora opera d'arte che ricorda per molti versi la concezione del Vittoriale di D'Annunzio. L'edificio dai caratteri classicheggianti affiancati da riferimenti alla modernità è concepito come casa, laboratorio e luogo dedicato a rituali sacrali all'arte: a fianco delle sue opere Stuck aveva numerosissime copie di statue antiche e bassorilievi. Aschenbach gli è simile anche in questo: la sua estetica, il suo stile, il suo immaginario sono "classici" condizionati dal canone greco-romano, ogni suo pensiero, persino le sue creazioni artistiche, sono codificate nel linguaggio mitologico.

Scrive infine Mann del protagonista di *Der Tod in Venedig*, che egli è 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 certo tempo una luce di grandezza".[31]

Il punto di riferimento e d'ispirazione potrebbe essere quindi Goethe, al quale si può ricondurre anche l'impianto in fondo autobiografico di tutto

[31] Mann T., 2009.

il testo[32]. Con riferimento a Goethe e al suo amore di ultrasettantenne per una diciassettenne che voleva addirittura sposare, Mann scrive 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 primo poi".[33]

1.9 L'opera d'arte totale

La visione di Tadzio da parte del protagonista, accompagnata da elementi acustici, chiude il testo di Mann. Tutto ciò che noi sappiamo di Tadzio nel corso del racconto è significativamente riferito da Aschenbach, mai dal narratore; lui è visione non racconto. Il ragazzo è una scultura,

[32] L'itinerario del viaggio di Aschenbach nel racconto corrisponde a quello della famiglia Mann in un viaggio del 1911 e nelle tracce biografiche dello scrittore si trovano somiglianze con quella manniana. Mann inoltre avrebbe davvero incontrato sulla spiaggia del Lido durante quel viaggio un ragazzo di nome Tadzio (Adair 2002).
[33] Mann T., 1963.

un'idea platonica[34]: il vecchio scrittore non gli rivolge mai la parola, non ha mai contatto fisico, le parole che Tadzio pronuncia arrivano al suo orecchio non con un senso ma come melodia.

"Aschenbach non capiva una sola parola di quello che [Tadzio] diceva, forse erano le cose più ordinarie, ma al suo orecchio giungeva come una sfumata melodia".[35]

Persino il suo nome, percepito da Aschenbach in spiaggia, è rappresentato attraverso i suoi sensi: è una scoperta insieme visiva e uditiva che vorrebbe essere anche tattile.

La sua figura viene delineata in descrizioni da parte dello scrittore che sempre più esplicitamente lo riconducono alla scultura classica imprimendogli un carattere plastico: le caratteristiche fisiche e le pose ne fanno l'imitazione di un giovane dio Apollo.

"Come un giovane dio proveniente dalle profondità del cielo e del mare."[36]

"La chioma color miele carezza in ciocche le tempie, il sole illuminava la peluria della schiena in alto, dallo scarno involucro del torso trasparivano il delicato disegno delle costole e la proporzione del petto, le sue ascelle erano ancora lisce come quelle di una statua, l'incavo dei

[34] Jesi F., *Materiali mitologici,* 2001,Torino, Einaudi.
[35] T. Mann, 2009, p. 155.
[36] T. Mann, 2009, p. 131.

ginocchi brillava, e la venatura bluastra faceva apparire il suo corpo come fatto di una materia traslucida."[37]

A queste descrizioni fanno seguito, sempre, riflessioni di carattere estetico e di poetica tanto da farle risultare un unico discorso. Subito di seguito alla citazione precedente Mann scrive infatti:

"Quale disciplina, quale precisione del pensiero si esprimeva in quel corpo [...] perfetto! La volontà severa e pura però, che nella sua oscura attività aveva saputo portare alla luce questa immagine divina, - non era a lui, l'artista, nota e familiare? Non agiva essa anche lui quando [...] dalla massa marmorea del linguaggio liberava l'agile forma concepita nello spirito che presentava agli uomini come statua e specchio della bellezza spirituale?"[38]

Molti commentatori hanno sottolineato come nel testo tedesco il ritmo della lingua di questi passaggi sia in ritmi esametrici se non in esametri perfetti. La visione di Tadzio produce la descrizione scultorea di un'opera d'arte apollinea ma anche una nuova creazione letteraria con le caratteristiche dell'opera d'arte totale, fusione di linguaggi visivi, poetici e musicali.

[37] Mann T., 2009, p. 157.
[38] Mann T., 2009, pp. 158-159.

Un elemento caratteristico de *La morte a Venezia* è inoltre la continua confusione ingenerata tra reale e fantastico. S'intrecciano e a volte confondono la prospettiva del narratore e quella di Aschenbach, si confonde la sua percezione della realtà filtrata del mito classico e il reale, si confondono più volte il sonno e la veglia senza l'assoluta certezza della fine di uno e l'inizio dell'altro. Il piano onirico è costante nel corso del racconto, basti dire che il protagonista si addormenta sulla nave che lo porta a Venezia ma non viene mai detto quando e se si risvegli. Durante il racconto gli succederà di addormentarsi, fantasticare, chiudere gli occhi, senza mai essere certi che i continui riferimenti linguistici a sogno, stordimento, incantamento ci riaggancino più al piano del reale che a quello onirico.

Nel testo però Tadzio non svolge solo il ruolo di Apollo ma anche del traghettatore negli inferi Ermes psicopompo: è lui l'ultima visione di Aschenbach sulla spiaggia del Lido. Ma non è il primo manifestarsi di questa divinità: già nel cimitero di Monaco lo straniero che lo indurrà al viaggio verso la morte ha queste caratteristiche, così come il bigliettaio dal pizzo caprino che gli vende il biglietto per Venezia, o il gondoliere delinquente che lo conduce dove lui non vuole. Sono tutti, Tadzio compreso, messaggeri che provengo da un altro mondo e che lì vogliono

condurlo, accumunati da dettagli fisici e rimandi a determinati attributi e colori tipici della tradizione iconografica di Ermes[39].

Ma Tadzio è accumunabile anche a una terza divinità evocante la dimensione sonora, Dioniso. Se la sua rappresentazione apollinea e la sua funzione ermetica erano qualcosa di già noto a Aschenbach, è la sua dimensione dionisiaca a mettere in crisi lo scrittore. La sua arte è sempre stata pervasa di apollineo, Ermes e il suo legame con la morte gli appaiono già a Monaco, Dioniso e il sonoro entrano in scena solo a Venezia. Sente la tromba dei bersaglieri provenire dalla città prima ancora di sbarcare, una nave di musicanti lo accosterà mentre si trova in gondola e dei cantanti appariranno nel giardino dell'Hotel. Nessuno di questi avvenimenti provoca reazioni positive in Aschenbach che anzi ne è infastidito: non riconosce Dioniso, conosce solo il severo canone apollineo[40].

Solo poco prima di morire, al termine dell'esperienza veneziana, un sogno riesce a rivelargli anche questa presenza: vede un baccanale orgiastico, rituale del culto dionisiaco. Anche qui Mann è capace di modificare il ritmo della sua prosa in maniera evocativa. All'elemento visivo della descrizione del rito e a quello sonoro della musica evocata imprime il ritmo incalzante delle parole: non più come nella

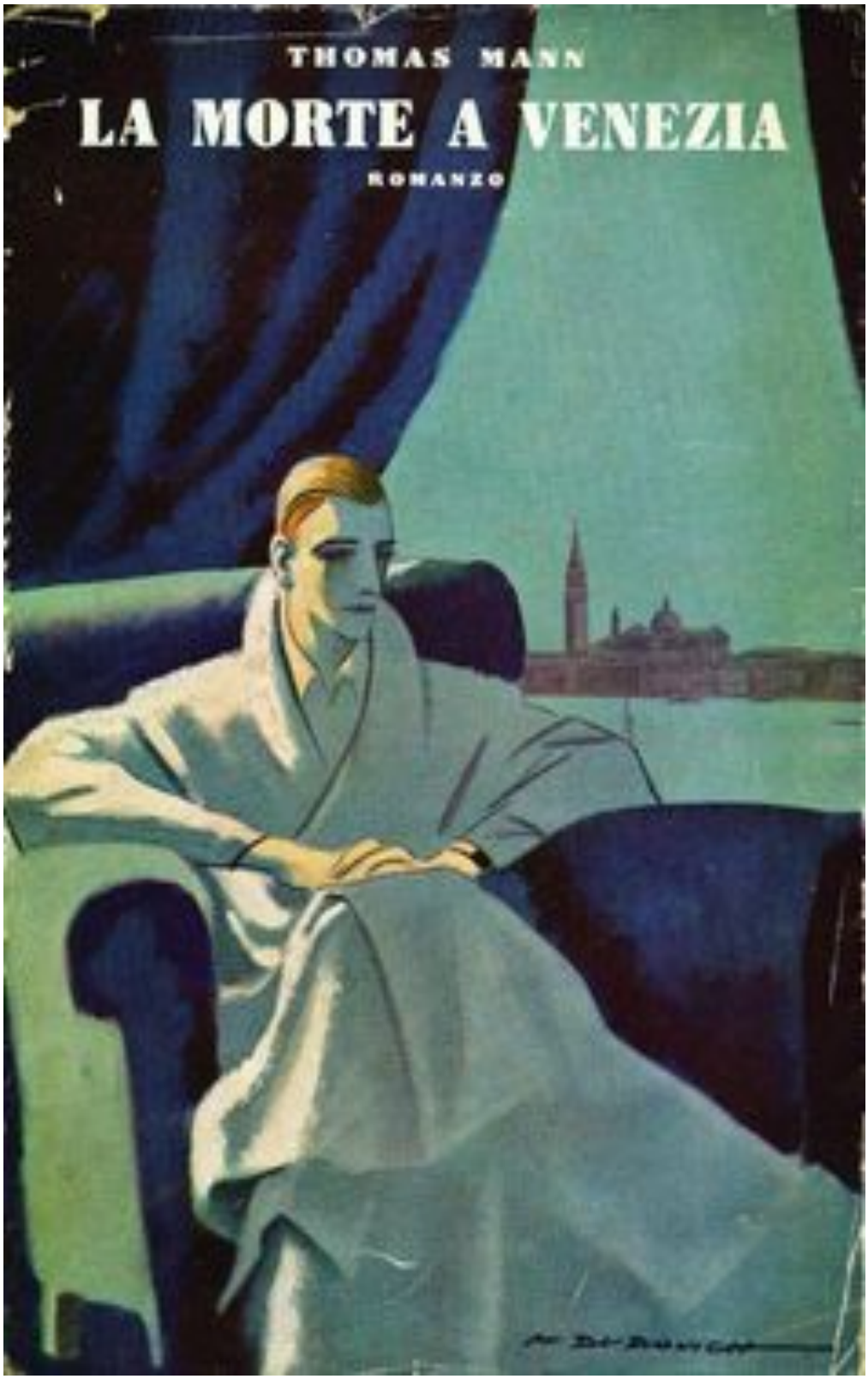
[39] Fusillo M., *La contaminazione dell'artista apollineo. Morte a Venezia e Le Baccanti*, 2007, in A.I.O.N. Sezione germanica, XVII / 1-2.
[40] Fusillo M, *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel novecento*, 2006, Il Mulino, Bologna.

rappresentazione di Tadzio il ritmo epico dell'esametro bensì il ritmo mutevole del ditirambo, canto a Dioniso per eccellenza.

Si può dire insomma che la percezione e decodificazione della realtà per Aschenbach sia esplicitamente mediata dal suo bagaglio culturale: il reale viene restituito attraverso lui mediante citazioni o riferimenti alla classicità[41].

Sono gli incontri con gli altri elementi del mondo greco, altrettanto determinanti per formare quella cultura[42], che gli mostreranno crudelmente come fallimentare la sua vita votata alla sola pura forma.

[41] Girard R., *Menzogna romantica e verità romanzesca*, 1999, Bompiani, Milano.
[42] Scrive Friedrich Wilhelm Nietzsche ne "*La gaia scienza":* "[…] *l'europeo impara a riconoscere la propria natura di bestia addomesticata, mascherata dagli indumenti della morale, attraverso il ritorno al mito.*"



Copertina della prima traduzione italiana, Edizioni del Quadrante, 1930.

1.10 Breve storia delle traduzioni in italiano

Der Tod in Venedig viene pubblicato in italiano la prima volta nel 1930. Due traduzioni diverse escono contemporaneamente: Alessandra Scalero cura quella per le Edizioni del Quadrante, Emma Virgili quella per Treves.

La prima fu stampata il 28 agosto 1930 nelle Officine grafiche della S.A.T.E. di Milano per conto delle «Edizioni del Quadrante» (che ne fece il n.2 della sua collana «Romantica»). La Casa Editrice Bietti di Milano rilevò la stessa edizione che reca la medesima dicitura di quella delle «Edizioni del Quadrante» e la medesima data del finito di stampare, 28 agosto 1930.

Entrambe le edizioni presentano *La morte a Venezia*, tradotto da A. Scalero, accoppiato a *Fiorenza* (traduzione di B. Giachetti Sorteni), dramma che esplora un conflitto di passioni e ragioni fra Girolamo Savonarola e Lorenzo il Magnifico nella Firenze del 1492, scritto da Mann nel 1907. Nella copertina dell'edizione del «Quadrante» campeggia un disegno a colori del grafico Marcello Dudovich (uno dei padri del moderno cartellonismo pubblicitario italiano), con in primo piano la figura stilizzata di Aschenbach, protagonista di La morte a Venezia, che ha come sfondo una porzione di paesaggio del Lido.

Nell'edizione di *La morte a Venezia* pubblicata sempre nel 1930, dai Fratelli Treves, l'opera di Mann apparve insieme a *Confessioni di un cavaliere d'industria* con quest'ultima opera tradotta da Paolo Milano.

Ecco l'elenco delle principali traduzioni e delle loro prime edizioni:

- Emma Virgili, Milano: Treves, 1930 (pubblicato con *Le confessioni di un cavaliere d'industria*).
- Alessandra Scalero, Milano: Bietti, 1930 (pubblicato con *Fiorenza*).
- Emma Virgili, Milano: Garzanti, 1947.
- Anita Rho, Torino: Einaudi, 1954.
- Emilio Castellani, Milano: Mondadori, 1957 (pubblicato con *Cane e padrone*).
- Bruno Maffi, Milano: Rizzoli, 1959.
- Enrico Filippini, Milano: Feltrinelli, 1965 (pubblicato con *Tonio Kroger* e *Tristano*).
- Salvatore Tito Villari, Milano: Garzanti, 1965 (pubblicato con *Tonio Kroger* e *Cane e padrone*).
- Francesco Saba Sardi, Milano: Bompiani, 1988.
- Brunamaria Dal Lago Veneri, Roma: Newton Compton, 1990.
- Paola Capriolo, Torino: Einaudi, 1991.
- Elisabeth Galvan, Venezia: Marsilio, 2009.

Locandina originale del film

2. *La morte a Venezia* di Luchino Visconti

2.1 L'autore e l'opera

Luchino Visconti nasce a Milano nel 1906; la famiglia paterna appartiene alla più alta nobiltà italiana, la madre ad una famiglia di grandi industriali gli Erba. Visconti cresce vivendo una vita lussuosa tra gli agi, in mezzo alla nobiltà e all'alta borghesia europea.

Il suo primo contatto col il lavoro cinematografico è casuale: durante un soggiorno a Parigi del 1936, conosce attraverso amici artisti e intellettuali Jean Renoir, per il quale lavorerà come assistente alla regia[43]. In quegli stessi anni collabora con la rivista "Cinema", dove incontra molti esponenti di quello che sarà il rinnovamento del cinema italiano nel segno di un nuovo realismo. Nel 1942 realizzerà egli stesso un tentativo in questa direzione girando il film *Ossessione*, tratto da un romanzo di James Cain, considerato da molti un antesignano del neorealismo. Si tratta di una storia di adulterio e omicidio narrata sapientemente in modo melodrammatico e realistico, ambientata in uno spazio rurale e provinciale sullo sfondo del paesaggio monotono della pianura del Po. Il film incontrerà enormi

[43] Rondolino G., *Luchino Visconti,* 2006, UTET, Torino.

difficoltà di distribuzione nell'Italia fascista a causa del realismo nel trattamento di una storia "immorale"; verrà effettivamente distribuito solo dopo la guerra.

In accordo alle sue origini originariamente di orientamento politico fra conservatore e il reazionario, Visconti cambia posizione con le frequentazioni di questi anni senza cambiarla più fino alla morte: si dichiarerà comunista, sosterrà la resistenza utilizzando la sua influenza e mettendo a disposizione le sue case come rifugio, arrivando a essere incarcerato egli stesso per 12 giorni in una prigione speciale dei repubblichini. Finita la guerra, dal 1945, Visconti si dedica perlopiù al teatro affermandosi con lavori registici all'insegna di un teatro nuovo "totale".

Il secondo film della carriera cinematografica di Visconti è *La terra trema*, girato in Sicilia e presentato al festival di Venezia del 1948. Tutti gli elementi caratteristici del cinema neorealista vi sono presenti: è interpretato da attori non professionisti nel proprio ambiente e nella propria lingua madre, il dialetto siciliano; il soggetto è tratto dal romanzo di Verga *I Malavoglia*. Il film suscitò reazioni contrastanti, forse a causa del dialetto incomprensibile e della sua lunghezza, inoltre la critica di sinistra, pur riconoscendo il valore estetico del film, ne criticò il fatalismo, il pessimismo storico. Quando 12 anni dopo, nel 1960, Visconti fu colpito da simili accuse per *Rocco e i suoi fratelli,* rispose con un saggio dal titolo *Da*

Verga a Gramsci: qui riconosce di aver conosciuto la questione meridionale attraverso la lettura di Verga ma di averla compresa con lo studio di Gramsci; Visconti fa inoltre riferimento anche a Gyorgy Lukacs[44] e alla sua concezione del romanzo e della storia. Entrambi i film, infatti, raccontano con crudo realismo la disgregazione di una famiglia dopo la battaglia persa contro lo sfruttamento capitalista.

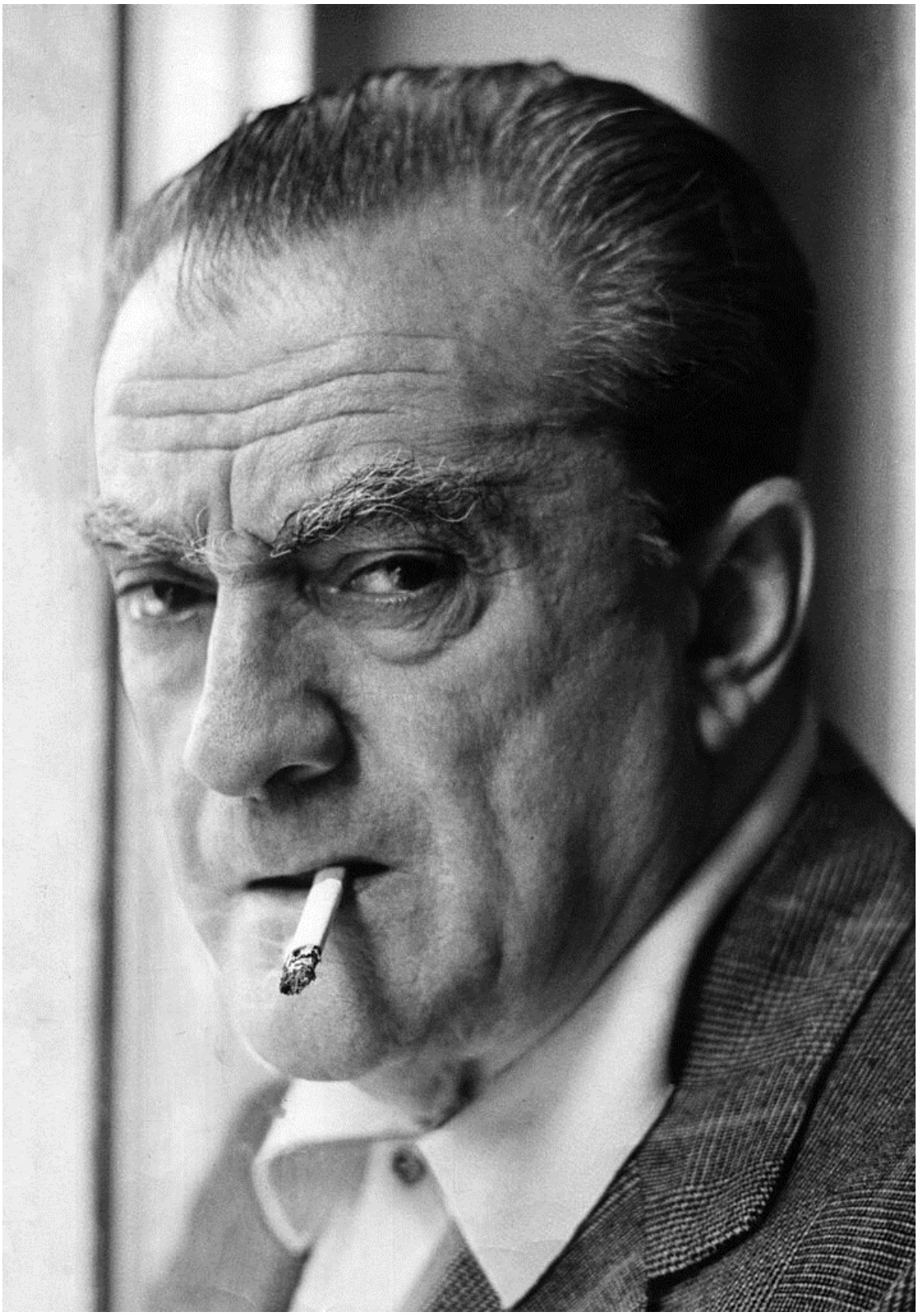
Il realismo storico amplificato dallo sfarzo scenografico e registico sono spesso considerati la cifra caratteristica di Visconti ma appaio sugli schermi solo con *Senso*[45] del 1954, in cui predominano le vicende melodrammatiche su quelle a sfondo storico, ma soprattutto con il film del 1963 con cui Visconti raggiunge la fama mondiale, *Il Gattopardo*. Sotto la chiara influenza di Lukacs, ma anche de *I Buddenbrook* di Mann, Visconti realizza un affresco travolgente e al contempo precisissimo storicamente della caduta della nobiltà siciliana e della sua sostituzione con la borghesia ora dominante. Tutto il film è pervaso da una certa nostalgia storica percepibile grazie alla sensualità della messinscena, un inquieto dolore di fronte al disfacimento del mondo del principe, al tramonto del bello.

Probabilmente anche a causa della sua convinta adesione alla sinistra comunista ortodossa, Visconti non ha comprensione per i movimenti del '68, non ne accetta le richieste radicali ne i comportamenti spontaneistici.

---

[44] Lukacks G., *Thomas Mann e la tragedia dell'arte conteporanea,* 2005, SE, Milano.
[45] Bertoni C., *Dalla pagina allo schermo: il senso sospeso di un racconto*, 2002, Piero Manni, Lecce.

Preferisce in questi anni ritrarsi nel ricordo del passato e su posizioni esistenzial-filosofiche (come esplicitamente nell'adattamento da Camus *Lo straniero*, del 1967). Già nel 1965 con *Vaghe stelle dell'Orsa* aveva tratteggiato l'autodistruzione di una famiglia dell'alta borghesia italiana nei primi anni del fascismo, utilizzando il tema dell'incesto e una forte stilizzazione degli ambienti che costò al film accuse di estetismo e di decadentismo. In modo ancor più radicale la disgregazione di una grande famiglia d'industriali della Ruhr all'inizio del regime nazista è raccontata ne *La caduta degli dei* del 1969. Il film racconta l'assoluta asocialità della famiglia e il suo rapporto opportunistico con il nuovo potere: omicidi, perversioni, tradimenti, sete di potere, si succedono con brutalità senza eguali, come in un *Macbeth* potenziato, fino all'atto dell'incesto a cui il figlio costringe la madre. Lo spettatore è travolto da un intreccio orrorifico-demoniaco fra psicopatologia e immoralità; tuttavia a dispetto della fortissima concretezza della vicenda più che una tragedia familiare, il film desidera farci riflettere sulla connessione tra psicopatologia e fascismo con uno sviluppo che al contrario che nel *Gattopardo* avviene su un piano fortemente individualizzato. Più che un'analisi storica in questo caso si tratta forse di un'analisi sul destino degli individui impregnata da un profondo pessimismo.



Luchino Visconti

2.2 Sotto il segno di Thomas Mann e Marcel Proust

La prima opera di Thomas Mann che Luchino Visconti sceglie come ispirazione per una sua messa in scena è *Mario e il mago*. I due raggiungono un accordo sull'adattamento drammaturgico e coreografico del racconto nel 1951 ma si incontreranno di persona solo nel 1955 a Roma, pochi mesi prima della morte dello scrittore[46]. Lo spettacolo andrà in scena come "azione coreografica" al Teatro alla Scala di Milano il 25 febbraio 1956[47]. Ma l'interesse del regista per le narrazioni di Mann è costante: in un'intervista del 1969[48] racconta come per molto tempo abbia coltivato l'idea di una versione cinematografica dei *Buddenbrook*; l'anno dopo girerà *Morte a Venezia.*

Usciti a distanza di quasi sessant'anni l'uno dall'altro (1912 e 1971) il racconto e il film si collocano agli estremi dell'opera dei due autori: Mann è un autore già molto conosciuto ma con *Der Tod in Venedig*, che

[46] Alcune fonti parlano di altri incontri tra i due (G. Servadio 1987, pp.127). Nessun cenno a incontri è però presente nei diari di Mann.

[47] Musiche di Franco Mannino (Rondolino G., 2003, pp. 341 ss., "Mi ricordo quanto fosse nervoso, quasi come un leone in gabbia, nei momenti prima del nostro incontro con Thomas Mann. L'incontro, a Roma, avveniva perché Mann voleva rendersi conto di come avevamo trasposto per il Teatro Lirico il suo Mario e il mago. Visconti gli illustrò il libretto e gli precisò i suoi intendimenti per la regia. Mann, dopo aver seguito attentamente, disse rivolto Luchino: "Ho meditato molto attentamente anch'io; ero pervenuto alle Sue identiche conclusioni". E ancora aggiunse: "Lei è un grande uomo di teatro ed io sono tranquillo". Poi lesse tutto lo spartito ed esaminò anche la partitura d'orchestra. "Sono veramente felice, perché ero terrorizzato che aveste risolto il mio lavoro in chiave espressionista... mai espressionismo nelle lavori"".).

[48] Intervista di Liliana Madeo pubblicata su "La Stampa" nel 1969 in occasione dell'uscita de *La caduta degli dei.*

egli stesso considera tra i suoi migliori lavori, viene definitivamente consacrato alla notorietà; Visconti è al suo quart'ultimo film, l'ultimo prima dell'attacco cardiaco del 1972. Mann durante una conferenza svolta a Princeton nel 1940[49] afferma che *Der Tod in Venedig* è:

"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."

Questo complesso tematico risulterà invece sempre più presente negli ultimi anni della vita di Visconti, quando in un certo senso effettuerà un recupero biografico della sua infanzia.

Il padre di Luchino Visconti ebbe un ruolo fondamentale nel fargli conoscere il meglio dei grandi romanzi europei e le novità letterarie dell'epoca:[50] già nel 1922, il giovane conte aveva 16 anni, leggeva *Du coté de chez Swann,* quando ancora Proust non era un autore in nessun modo riconosciuto. La lettura della *Recherche* lo accompagnò per tutta la vita, Proust fu insieme a Mann il suo autore preferito: i cronisti degli splendori e delle miserie del suo stesso mondo aristocratico e della grande borghesia.

[49] Per la precisione una doppia lezione svolta il 2-3 maggio 1940. (T. Mann, *On Myself,* cit. in Schenk 1987, p. 380).
[50] Kravanja P., *Visconti, lettore di Proust*, 2005, Portaparole, Roma.

Visconti decise di provare un adattamento cinematografico della *Recherche* e commissionò una sceneggiatura a Suso Cecchi D'Amico, sua fedele e ripetuta collaboratrice, che la scrisse nel 1970[51]; il progetto non fu mai realizzato nonostante vi si andò molto vicini e la sceneggiatura fu pubblicata nel 1984, otto anni dopo la morte del regista. Ma questo progetto non è l'unica presenza proustiana nel lavoro di Visconti, molti critici ne hanno individuato elementi nel *Il Gattopardo* (1963), *Vaghe stelle dell'orsa* (1965), *Ludwig* (1973), *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), *L'innocente* (1976) e nell'oggetto di questa tesi *Morte a Venezia* (1971). Considerato il suo film proustiano per eccellenza, è ambientato in quel mondo privilegiato che sarà travolto dalla Grande Guerra di cui Proust è il narratore più autorevole. L'Hotel des Bains non assomiglia al Grand-Hotel di Balbec, ma gli ospiti appartengono alla stessa classe agiata. Ne *La morte a Venezia* è in spiaggia che Gustav von Aschenbach carpisce il nome del ragazzo che tanto lo interessa, un bel giovane enigmatico, sfuggente, inafferrabile, come "l'essere in fuga" raccontato da Proust, Albertine. L'audio della scena lega le grida "fragole!" dei venditori ambulanti ai "Tadzio" con cui i suoi compagni di giochi lo richiamano a loro mentre lui si lascia guardare dallo scrittore. Significativamente, poco dopo, Aschenbach mangerà con gusto delle fragole (appena associate a Tadzio), mentre una passante a fianco a lui ricorda alla sua famiglia che questa è una grande imprudenza vista la stagione. Alla fine del film con simmetrica

[51] Pravedelli V., a cura di, *Il cinema di Luchino Visconti*, 2000, Marsilio, Venezia.

perfezione i due protagonisti si ritrovano in spiaggia con lo stesso contesto sonoro fatto di venditori ambulanti e richiami dei compagni del giovane, solo che stavolta lo scrittore è in punto di morte e come ultimo atto osserva Tadzio prima di spirare. Peter Kravanja[52] mette in relazione questa scena con il celebre passaggio della *Prisonnière* in cui il narratore sente dal suo letto le grida dei venditori ambulanti che risvegliano in lui il ricordo di Albertine.

Ci sono alcuni altri aspetti formali dei film di Visconti che spingono a proporre accostamenti con lo stile di Proust. Ad esempio il flash-back associativo instaurato dalla musica di Beethoven suonata malamente da Tadzio in *Morte a Venezia* in presenza di Aschenbach, che risveglia in lui un episodio imbarazzante del suo passato. Le panoramiche di Visconti potrebbero sembrare affini alle frasi proustiane: i movimenti fluidi, sinuosi, pazienti sviscerano i dettagli della messa in scena popolata di esseri, oggetti, colori[53].

---

[52] *Ibidem*
[53] Giampiero Brunetta, Alessandro Faccioli, *L'immagine di Venezia nel cinema del novecento*, 2004, Venezia, IVSLA.

Luchino Visconti e Dirk Bogarde sul set del film

2.3 Trasposizione o adattamento intersemiotico

Nonostante il susseguirsi di crisi ripetute e continue morti annunciate, il cinema è stato la forma espressiva che ha maggiormente rivoluzionato il sistema delle arti nel novecento. Fin dalle origini diviso fra una tendenza documentaristica e una fantastica, rappresentate topicamente dai fratelli Lumière e da Geoge Méliès, ha rappresentato la sfida interpretativa più interessante degli ultimi decenni.[54] Realizzazione dell'utopia wagneriana dell'opera d'arte totale, il cinema è un'arte visiva[55]: ogni inquadratura è il risultato di una ricerca figurativa ma è anche arte narrativa poiché l'organizzazione temporale delle sequenze ne rappresenta la vera anima. È inoltre un'arte drammatica in quanto basata sull'esecuzione degli attori e delle altre professionalità che servono realizzarla; la macchina da presa rappresenta poi un nuovo tipo di narratore determinando di volta in volta il punto di vista della narrazione.

Moltissimi sono i problemi teorici che si devono affrontare per una comparazione tra letteratura e cinema[56]. Primo fra tutti il problema dell'adattamento: paragonare narrazioni letterarie originali e le loro riscritture cinematografiche non può limitarsi alla sterile questione della fedeltà all'originale o del confronto di valore, trascurando che si tratti di

[54] Sorlin P., *I figli di Nadar*, 2001, Einaudi,Torino.
[55] Ragghianti C.L., *Cinema arte figurativa,* 1964, Einaudi, Torino.
[56] Fumagalli A., *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, 2004, Il Castoro, Milano.

opere e linguaggi diversi. Fortunatamente da qualche tempo si è superata l'idea che il testo letterario rappresenti un valore in sé e che il film debba avvicinarsi a esso; l'archetipo letterario è solo il punto di partenza per una nuova creazione artistica, per un palinsesto che serve a tematizzare nuclei dal modello, illuminarne parti, trascurarne altre o prendere strade del tutto nuove. Più utile e produttivo risulta essere concentrarsi sui diversi procedimenti su cui si fonda la pratica intertestuale dell'adattamento: addizione, sottrazione, espansione, condensazione, variazione, spostamento[57]. Tutti questi procedimenti di volta in volta derivano da esigenze di realizzazione drammaturgica (come il passaggio dai drammi ai libretti d'opera), di visualizzazione (non tutto può essere parola) e di presentizzazione (il tempo dominante al cinema). Per tutto questo tipo di analisi si può ricorrere al ricco armamentario teorico sulle specificità espressive che va dai formalisti russi alla semiologia di Christian Metz[58] fino alle pagine di linguisti e filosofi come Roman Jakobson[59], Jurij Lotman[60], Roland Barthes[61], Gilles Deleuze[62] o degli stessi autori-teorici come Pasolini[63].

---

[57] Cortellazzo S., Tomasi D., *Letteratura e cinema,* 1998, Laterza, Roma-Bari.
[58] Metz C., *Cinema e Psicoanalisi. Il significante immaginario,* 1977, Marsilio, Venezia.
[59] Jakobson R., *Saggi di linguistica generale,* 2002, Feltrinelli, Milano.
[60] Lotman J., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura,* 1980, Laterza Roma-Bari.
[61] Barthes R., *La camera chiara. Note sulla fotografia,* 2008, Einaudi, Torino.
[62] Deleuze G., *Cinema. Vol. 2. L'immagine-tempo,* 2004, Ubulibri. Milano.
[63] Pasolini P.P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte,* 1999, Mondadori, Milano.

Il campo d'indagine entro cui orbitano gli studi sulle relazioni tra letteratura e cinema mantiene ancora una dimensione molto ampia e dai confini non chiaramente precisati. Si è giunti, finora, a una regolamentazione di alcuni aspetti reciproci che ormai si danno con una certa sistematicità, come quelli connessi alle strutture narrative e discorsive, ad alcuni procedimenti stilistici, e soprattutto al fatto di attingere reciprocamente a sistemi di significati culturali del tempo in cui le opere letterarie e cinematografiche nascono.

Diverse e tra le più disparate possono essere le strade scelte dai cineasti: un modello canonico della letteratura viene reimpiegato alla stregua di un mito, di una traccia simbolica da riempire nuovamente e da adattare a proprio piacimento (sempre più diffusa è la tecnica di scegliere un'ambientazione contemporanea, operazione che Genette [64] chiama "trasformazione eterodiegetica"); comunissima ogni pratica intertestuale, producendo contrappunti e/o dissonanze fra l'elemento visivo e la colonna sonora[65].

In *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro*[66], Nicola Dusi, individua tre principali categorie di isotopia rintracciabili nel rapporto fra romanzo e film. Il primo tipo è quello tematico, le cui

[64] Genette G., *Palinsesti: la letteratura al secondo grado,* 1982, Einaudi, Torino. .
[65] Hutcheon L., *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie tra letteratura, cinema e nuovi media*, 2011, Armando, Roma.
[66] Dusi N., *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura,* 2003, UTET, Torino.

componenti sono poste nei testi a livello astratto e rappresentano i temi di cui essi sono intessuti, portatori di valori profondi. Il secondo sono le isotopie figurative, che rappresentano la materializzazione della categoria precedente mediante la costruzione di attori narrativi, spazi e tempi determinati. Il terzo e ultimo tipo è rappresentato da quelle patemiche, che vengono analizzate a partire dalle trasformazioni passionali degli attori della narrazione e portano a indagare la costruzione enunciativa dei testi messi a confronto, in quanto incarnano il tipo di messa in fase che si produce nel lettore e nello spettatore, diversa nei due testi, ma comunque comparabile.

In ambito linguistico, il primo teorico a parlare di traduzione intersemiotica, o trasmutazione, è stato Roman Jakobson il quale, confrontandosi a più riprese con il problema della traduzione, ha proposto di suddividere il fenomeno in una nota tripartizione.

Nel modello di Jakobson la traduzione intersemiotica, o trasmutazione, consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici. Oltre che tra letteratura e cinema, quindi, il meccanismo traduttivo può essere analizzabile in tutti i sistemi semiotici, come ad esempio nelle traduzioni intersemiotiche tra il cinema e il teatro, o

tra la pittura e il fumetto. In tempi non lontani, Umberto Eco[67] ha proposto di rivedere la tripartizione di Jakobson, mettendo l'accento sui fondamenti interpretativi di queste operazioni. Secondo Eco, nell'adattamento l'atteggiamento critico del traduttore diventa predominante, fino a costituire il succo stesso dell'azione traduttiva, mentre nella traduzione esso tende a rimanere implicito, a non mostrarsi.

Risalendo alle teorizzazioni di Gérard Genette, si può altresì parlare di una più generica ipertestualità, dato che la trasposizione identifica "un testo al secondo grado" o derivante da un altro preesistente. Il modello di Genette, si applica molto produttivamente allo studio delle trasposizioni cinematografiche, in quanto l'ipertestualità è intesa come tutte le relazioni che uniscono un ipertesto a un testo anteriore, ipotesto, al quale si legano in un modo che non è di commento ma di trasformazione, per cui esso lo evoca più o meno manifestamente, senza necessariamente parlarne o citarlo.

Come scrive Nicola Dusi, seguendo Lotman: "se ogni testo crea un suo spazio semiotico, in cui i linguaggi interagiscono e si organizzano gerarchicamente, esso è anche un «generatore di senso» che ha bisogno, per mettersi in movimento, di una relazione dialogica con altri testi (anche uno spettatore è un «testo», nei termini di Lotman)"[68].

---

[67] Eco U., *Dire quasi la stessa cosa,* 2003, Bompiani, Milano.
[68] *Ibidem*.

Ben al di là della mera “dislocazione” da un medium all’altro, l’ipertesto può riempire la fonte di “mondo” e di senso, attivarne nuovi meccanismi e nuovi significati, pur non intaccandone il valore originario. Il termine trasposizione, quindi, richiama meglio sia l’idea dell’oltrepassare che quella del trasferire e suggerisce il concetto di andare al di là del testo di partenza, attraversandolo e moltiplicandone le potenzialità semantiche. Secondo Nicola Dusi, si delinea in tal modo una differenza fondamentale col termine adattamento, utilizzato spesso nelle teorie sulla traduzione intersemiotica da un testo scritto a uno filmico come sinonimo di trasposizione. Mentre quest’ultima, richiama in sé l’idea di una struttura ordinata che regge il passaggio trasformativo da un testo all’altro, rispettandone le differenze e le coerenze interne, l’adattamento, invece, si basa sulla pratica di conformare il testo di partenza a esigenze particolari, funzionali alla cultura e alla specificità del nuovo testo.

Tali premesse invitano a rinviare all’intertestualità, teoria su cui si inizia a riflettere in modo sistematico a partire dagli anni Settanta e Ottanta, soprattutto con Kristeva, lo stesso Genette, Riffaterre e Barthes. Ponendo l’accento sul testo stesso e sulla funzione attiva del lettore, Barthes decreta idealmente la “morte dell’Autore”, segnando una rottura rispetto alla tradizione strutturalista, che invece poneva l’autore quale deus ex machina del testo e del sistema di codici in cui questo è inserito.

Se nell'epoca dell'interattività, con l'evoluzione tecnologica che permette agli artisti di manipolare materiali espressivi in maniera vertiginosa, non si può più assumere l'eccesso di Barthes di porre l'enfasi assoluta sul testo, offuscando la figura dell'autore, si può tuttavia applicare la concezione sincretica e multitraccia[69] del cinema all'idea di origine barthesiana di testo come texture o spazio intertestuale, struttura mobile e articolata da materiali diversi che interagiscono o cortocircuitano, di cui lo spettatore è parte attiva.

In un testo filmico, infatti, spesso confluiscono, interamente o parzialmente, coscientemente o incoscientemente, testi appartenenti ad arti e periodi diversi: romanzi, poesia, dipinti, opere liriche, pièce teatrali, istanze estetico-culturali che il film può ospitare e tradurre nel proprio linguaggio, in una tensione tra esigenza di fedeltà al testo di partenza e necessità di trasformazione in un'opera che sia compresa e accettata nella cultura di arrivo[70]. È dunque l'insieme dei segni che compongono il codice audiovisivo a veicolare il significato, da cui può dedursi che al diversificarsi della percezione del ricevente corrisponda una diversa semantizzazione del racconto. Pertanto, com'è della interpretazione di un testo letterario, un testo visivo può essere letto secondo ottiche diverse.

---

[69] Stam R., Burgoyne R., Flitterman-Lewis S., *Semiologia del cinema dell'audiovisivo,* 2004, Bompiani, Milano.
[70] Cometa M., *La scrittura delle immagini*, 2012, Raffaello Cortina, Milano.

Se poniamo colui che adatta il testo (nello specifico il regista o sceneggiatore) come "enunciatario performativo", cioè come lettore che nella trasposizione dovrà rimodellare il testo adattante, egli lo farà, a livello percettivo, attivando il proprio "codice di riconoscimento"[71] e, a livello performativo, in base ai mezzi propri del linguaggio in cui si esprime. Nel rilevare l'inevitabile operazione interpretativa operata da chi adatta un testo, dal quale taglia o aggiunge qualcosa, lo stesso Eco sottolinea che il testo adattato impone allo spettatore un'ottica che invece al lettore del romanzo era lasciata libera.

L'adattamento può provocare una sorta di paradosso: può essere, per chi adatta, il risultato di una pratica di grande libertà espressiva, ma può essere nondimeno, per il nuovo destinatario, un modello "impositivo", il che spiegherebbe in parte la delusione che spesso lo spettatore prova dinanzi a delle trasposizioni di romanzi che hanno amato, perché magari di un dato personaggio con il quale si era identificato è saltato un tratto, un'azione, un gesto che aveva lavorato empaticamente nel proprio codice percettivo.

Inversamente, una trasposizione altamente "fedele" alle caratteristiche dei personaggi, ai luoghi, all'umore del testo-fonte, può provocare nel destinatario un piacere maggiore perché le sue aspettative "emozionali" non sono state tradite. D'altro canto, un'operazione di

[71] Rutelli R., *Dal libro allo schermo. Sulle traduzioni intersemiotiche dal testo verbale al cinema,* 2004, ETS, Pisa.

adattamento che non aggiunge, che non trasforma, che non rinnova, al di là della produttività del passaggio translinguistico da un medium all'altro, potrebbe avere scarsa incisione sul piano estetico, perché non avrà svelato le potenzialità trasformabili della parola scritta, o esplicitato qualche punto oscuro del testo-fonte, e nemmeno trasposto il senso dell'originale in un contesto diverso.

Per cui, se un testo letterario è un insieme di codici artistici che si sono formati nel tempo, cioè dentro contesti storico-culturali differenti, il testo filmico che lo adatta non può che essere il risultato di un'operazione transculturale oltre che intersemiotica.

Una trasposizione, al pari di una qualsiasi altra traduzione, vive sempre di una doppia articolazione: ha a che fare sia con l'intenzionalità del testo-fonte, sia con la propria. L'intertestualità può dirsi, in questo senso, inscritta nella pratica traspositiva: un ipertesto, per quanto possa ampliare, condensare, rimodellare, rinnovare l'ipotesto, non potrà fare a meno di rimandare a esso. Dietro ogni trasposizione, si nasconde un perenne movimento, un puro campo di tensioni in cui ogni elemento trasposto può suggerire un tratto, un contorno, un senso della sostanza da cui deriva, pur ribadendo che anche la traduzione più fedele sarà soggetta a transcodicazioni semiotiche e culturali che inevitabilmente faranno dell'ipertesto un testo ex novo, ancorato al proprio contesto e, nel

contempo, destinato a riflettere (su)i segni del testo fonte. Va chiarito che, quando si affronta una trasposizione da un testo letterario, si è di fronte ad opere autonome nella propria coerenza e modellizzazione interna, a testi insostituibili l'uno con l'altro, a prescindere dall'intertestualità più o meno implicita che i diversi componimenti possono mantenere sia tra essi, sia con la matrice.

La messa a nudo di alcuni funzionamenti della pratica traspositiva non potrà minimamente esaurire un'indagine nella cui articolazione convergono discipline quali la linguistica, la semiologia e le sue diramazioni, la narratologia, la filmologia, la psicoanalisi, la translinguistica etc…, un flusso interdisciplinare la cui disorganicità ha probabilmente impedito la costruzione di un modello sistematico 'puro', che sveli il processo per cui i significanti passano da una forma all'altra.

Dirk Bogarde e Bjorn Andresen in una scena del film

2.4 Suddivisione in sequenze e principali eventi

Sequenza 1: mare aperto, ponte della nave e porto

In apertura subito le note dell'adagetto della quinta sinfonia di Mahler. Il professor Gustav von Aschenbach legge sul ponte della nave che sta per entrare nel porto di Venezia. Mentre si appresta a scendere dalla nave viene disturbato da un vecchio affettato e volgare.

Sequenza 2: gondola sulla laguna, imbarcadero del Lido

Aschenbach seduto in una gondola si ritrova a discutere con il gondoliere sul tragitto. Arrivati al Lido un barcaiolo fa fuggire il gondoliere prima che venga pagato.

Sequenza 3: Hotel des Bains

Arrivo e sistemazione all'Hotel des Bains, primo cenno allo scirocco. Mentre Aschenbach scruta fuori da una finestra, vediamo un flashback che racconta le ragioni della partenza; denso monologo sul tempo.

Nel salone del "Des Bains" vede per la prima volta Tadzio, ne rimane subito catturato e turbato. Durante la cena sentiamo un flashback verbale sulla bellezza che prosegue poi, anche visivo, sulla terrazza

dell'albergo e in camera di Aschenbach. Durante la colazione secondo accenno allo scirocco e nuovo incontro di sguardi con Tadzio.

Sulla spiaggia privata dell'hotel osserva Tadzio (di cui solo ora scopre il nome) e i suoi amici giocare, è prima divertito infine sempre più turbato. Subito dopo incontrandolo da vicino in ascensore è visibilmente emozionato; rientra in camera nervosissimo.

Sequenza 4: albergo, stazione e nuovamente albergo

Aschenbach annuncia al direttore di voler lasciare l'albergo, è teso durante la colazione perché non vede Tadzio che incontra solo alla fine e tacitamente saluta con lo sguardo. Arrivato in stazione gli viene comunicato che i suoi bagagli sono stati spediti a una destinazione errata: decide allora di rimanere a Venezia finche non gli saranno riconsegnati.

Appena tornato al "Des Bains" scorge Tadzio dalla finestra della sua stanza e non riesce a trattenere un saluto. In questo momento rivede una scena del suo passato con la moglie e la figlia; all'evocazione di una tempesta da parte della moglie, ecco apparire Tadzio, Aschenbach lo osserva compiaciuto mentre si asciuga dopo un bagno.

Il giorno dopo, in spiaggia, viene "provocato" da Tadzio e colto da fortissimo turbamento e malessere. Durante la cena chiede al direttore dell'Hotel informazioni sull'epidemia della quale ha sentito parlare, ma

questo minimizza. Nuovo flashback: l'incontro con la prostituta Esmeralda in un bordello di Monaco.

Passeggiando nei giardini dell'albergo incontra nuovamente lo sguardo del ragazzo e tra se e se sussurra: io ti amo.

Sequenza 5: tra le strade di Venezia e il "Des Bains"

Nelle scene successive Aschenbach segue a distanza Tadzio e la sua famiglia in giro per Venezia, prima in una chiesa, poi in piazza San Marco e lungo calli e ponti. Man mano che si muove per la città si rende sempre più conto dell'infezione che si sta diffondendo anche se non riesce a ricevere informazioni precise sulla sua natura.

Rientrato all'Hotel des Baines mentre si trova in terrazza dopo cena, assiste all'irruzione di un gruppo di musici; durante la loro esibizione scambia continuamente sguardi con Tadzio. Aschenbach interroga uno dei musicisti a proposito della possibile epidemia ma anche lui minimizza.

Recatosi in un'agenzia di viaggi per cambiare del denaro, Aschenbach riesce a farsi rivelare da un impiegato la verità sull'epidemia: si tratta i colera. Il consiglio dell'impiegato è di lasciare la città il prima possibile. Appena rientrato in albergo la sua prima preoccupazione è quella di avvertire immediatamente la madre di Tadzio della notizia anche se non

le aveva mai rivolta la parola prima. Si pente immediatamente del suo gesto.

Nuovo flashback, vediamo Aschenbach e la moglie in lacrime che accompagnano un carro funebre con una piccola bara bianca.

Sequenza 6: di nuovo a Venezia e infine sulla spiaggia dell'Hotel des Bains

Aschenbach si reca da un barbiere dove si tinge i capelli e si fa truccare. Alla fine del trattamento assomiglierà all'uomo che aveva disprezzato all'inizio del film, mentre scendeva dalla nave.

Nuovo inseguimento di Tadzio da parte di Aschenbach per le calli della città infetta, stavolta il ragazzo sa di essere seguito. Man mano che lo pedina viene colto da un malore, che lo costringe a fermarsi in una piazzetta deserta. Qui vediamo un flashback che ci mostra Aschenbach direttore d'orchestra contestato da una parte del pubblico di un teatro alla fine di un'esecuzione e il suo sconforto ritiratosi in camerino. La scena si mescola con la successiva dove il ricordo continua nel dormiveglia di Aschenbach nella sua camera d'albergo (ragionamenti su arte, castità, desiderio, impurità, vecchiaia).

L'indomani mattina nella hall dell'albergo Aschenbach scopre che Tadzio e la sua famiglia dopo la colazione lasceranno l'hotel, per un attimo

sembra perdere il controllo. Con difficoltà si dirige verso la spiaggia dove si accomoda su una sdraio dalla quale assiste ai giochi di Tadzio con un suo amico. Mentre si sviluppa la scena tra i due ragazzi vediamo il volto di Aschenbach sconvolto, scosso da singhiozzi, con il colorante dei capelli che inizia a sciogliersi. Prova a rialzarsi dalla sdraio senza riuscirci fino ad accasciarsi morto. Due bagnini lo porteranno via attraverso la spiaggia tra lo sguardo di pochi bagnanti.

2.5 Visconti si confronta con *Der Tod in Venedig*

Nel suo progetto di conversione del racconto di Thomas Mann *Der Tod in Venedig*, in forma di pellicola per il grande schermo, Visconti non si limita a trasferire il romanzo nel film, bensì traduce l'essenza di una storia per sua natura assai complessa in un nuovo e differente mezzo espressivo. Nel farlo, ovviamente, Visconti rielabora, omette, taglia e inventa, seguendo il proprio stile più libero e soggettivo rispetto a quello dello scrittore tedesco; mai, tuttavia, ne tradisce l'intento primario. Al punto che il biografo Nowell-Smith[72] giunge a dichiarare che la pellicola risulta incomprensibile a chi non abbia letto il racconto di Mann. Nel costruire la sua pellicola, inoltre, Visconti attinge anche ad altri lavori di Thomas

[72] Geoffrey Nowell-Smith, *Luchino Visconti,* 2003, London, BFI Publishing.

Mann. Tra di essi, soprattutto quella grande bibbia del tardo decadentismo europeo che è *Doktor Faustus* (1947), pubblicato più di trent'anni dopo *Der Tod in Venedig*, ma ambientato tra il 1920 e il 1943. Non mancano, però, riferimenti ad altre opere manniane, per lo più composte tra il 1903 e il 1918, dai *Buddenbrooks* a *Tonio Kröger*, fino al grande affresco di *Zauberberg* o al breve racconto *Tristano*: tutte opere che trattano di arte e di malattia (con la parziale eccezione dei *Buddenbrooks* che a esse riserva solo l'episodio finale).

Il legame tra la pellicola di Visconti e l'opera di Thomas Mann è evidente; restano, tuttavia, inevitabili difficoltà di resa in forma cinematografica di particolari aspetti del racconto che il regista riesce ad adattare con grande maestria.

Anzitutto, relativamente al racconto, vi è il problema di come poter rendere l'assenza di dialogo che domina il testo di Mann. A tal riguardo, Visconti sceglie di "dare voce" ai pensieri di Aschenbach in parte attraverso dei flashback che riportano lo spettatore a momenti del passato del protagonista, in parte (in verità, predominantemente) per mezzo di un'accurata selezione di brani musicali che vanno a comporre una straordinaria colonna sonora. Tra di essi, soprattutto, l'*Adagietto* di

Mahler[73] (dalla Sinfonia n° 5, Quarto Movimento), il Quarto Movimento della Sinfonia n° 3 (sempre di Mahler), la sonata di Beethoven intitolata *Per Elisa*, la *Ninnananna* di Mussorgsky, alcune melodie di cantanti di strada suonate in diversi momenti della narrazione e, infine, musica d'atmosfera che accompagna lo svolgersi della quotidianità all'interno dell'albergo a Venezia.

Il pezzo più importante tra questi è sicuramente l'*Adagietto* di Mahler, il brano musicale che dà ritmo e forza a tutta la narrazione con la sua bellezza e il suo tono dolceamaro. La scelta di tale melodia non è casuale. Il regista la adotta in quanto essa simbolizza magnificamente il conflitto tra Apollo e Dioniso che, attraverso di essa, Visconti riesce a ricomporre laddove lo stesso Aschenbach ha palesemente fallito.

L'*Adagietto*, nato come composizione d'amore ma capace di esprimere una enorme e poliedrica gamma di emozioni, è simile nella struttura ad una canzone popolare, sebbene più complessa. Visconti lo utilizza in almeno quattro momenti diversi:

1. in apertura di film, per introdurre Aschenbach e il suo disagio (il brano inizia e poi sale gradualmente di tono);

2. quando Aschenbach cerca di lasciare Venezia la prima volta; quindi, dalla stazione alla barca; infine, nel flashback ove Aschenbach

[73] Petazzi P., *Le sinfonie di Mahler*, 1998, Marsilio, Venezia.

appare insieme alla moglie ed alla figlia in montagna sino all'apparizione di Tadzio sulla spiaggia;

3. quando il protagonista è accanto alla camera del giovane polacco, la sera; quindi, nella sezione ove il barbiere inizia ad applicare il trucco sul volto dell'artista trasformandolo nel vecchio damerino imbellettato; poi, durante il suo girovagare per Venezia all'inseguimento di Tadzio fino al crollo in una piazza; e, infine, nel flashback in cui Aschenbach dirige l'ultimo pezzo di musica da orchestra;

4. alla fine del film. Qui, la melodia sfuma lentamente sui titoli di coda.[74]

La seconda composizione musicale utilizzata da Visconti nel film è, invece, il Quarto Movimento della Sinfonia n° 3 di Mahler, che poggia su un estratto del romanzo di Friedrich Nietzsche *Così parlò Zaratustra*. La musica inizia nel momento in cui Tadzio, dopo aver lottato con altri ragazzi sulla spiaggia, porta in dono alla madre una conchiglia e la governante lo avvolge in un telo simile a una toga (il giovane diventa, quindi, una sorta di statua dell'antichità classica). Aschenbach lo osserva da lontano e poi comincia a scrivere, mentre a sua volta il ragazzo lo guarda in una scena,

[74] James M. Larner, *Benjamin Britten and Luchino Visconti: Iterations of Thomas Mann's "Death in Venice",* 2006, PhD, Florida State University.

rispetto al romanzo, del tutto priva del senso di degradazione che pervade invece l'opera di Mann.

A questo punto, la musica cambia. Aschenbach è ora nella sua camera, all'alba, e sembra in preda ad una profonda agitazione. Si reca quindi alla spiaggia, ove scambia numerose occhiate con Tadzio (questo particolare non compare nel racconto originale), ma senza mai riuscire a rivolgergli la parola. La musica cessa e la scena si sposta nell'albergo, dove si sentono le note della sonata di Beethoven, *Per Elisa*. Durante la notte, simbolo dell'inquietudine del protagonista certo di poter controllare le sue pulsioni, la melodia di Mahler però riprende, di nuovo si interrompe e, infine, inizia ancora come a voler suggerire una sorta di senso di impossibile eternità.

Il terzo pezzo di cui si avvale Visconti nella costruzione della colonna del film, *Per Elisa* di Beethoven, è invece fortemente connesso ai flashback relativi al passato di Aschenbach, venendo così a ricoprire una funzione prevalentemente simbolica. La prima volta in cui si ode risuonare la sonata del grande maestro tedesco è nell'atrio dell'albergo, dove Tadzio sta eseguendo il brano al pianoforte. Aschenbach, giunto un poco più tardi, sente solamente la seconda metà della sua esecuzione che, dopo aver domandato al direttore se vi sono notizie circa l'epidemia di cui tanto si vocifera in città, segue nota dopo nota con un costante tamburellio delle

dita. Quando sta per raggiungere il palco per complimentarsi col giovane polacco, la scena cambia all'improvviso e, attraverso un rapido flashback, lo spettatore è trasportato in una casa di piacere frequentata in passato da Aschenbach. La musica si ode ancora, ma l'esecuzione è lievemente diversa poiché chi la suona è ora la giovane con la quale il protagonista sta per intrattenersi la quale, all'entrare Aschenbach nella sua stanza, si interrompe bruscamente chiudendo la porta con un calcio poco prima del termine della sonata. L'effetto virtuosistico ottenuto qui dal regista è enfatizzare l'incapacità di Aschenbach di comunicare con chi gli sta attorno.

All'effetto musicale Visconti aggiunge, poi, anche un importante effetto visivo e contenutistico in quanto (e qui il regista milanese esplicita magnificamente il suo omaggio a Thomas Mann) numerosi elementi sia all'interno del flashback sia nel film in generale si riallacciano – come già accennato – a diverse opere dello scrittore tedesco, tanto ammirato da Visconti. Primo tra tutti il nome della giovane prostituta con cui Aschenbach sembra accompagnarsi, Esmeralda, che il regista trae dal *Doktor Faustus* di Mann. Esmeralda, il cui aspetto fisico è peraltro assai somigliante a quello sia della moglie di Aschenbach sia della figlia, è anche il nome della barca a bordo della quale il protagonista giunge a Venezia. A sua volta la barca è il veicolo dell'infezione che si diffonde nella città, esattamente come la prostituta Esmeralda è lo strumento di contagio del

personaggio principale del *Faustus* di Mann (e, forse, dello stesso Aschenbach). Infine, lei suona la stessa melodia eseguita al pianoforte da Tadzio, il quale in tal modo diventa il veicolo di infezione (spirituale e sensuale) che porterà il protagonista alla morte nel finale sia del libro sia del film.

Relativamente alla *Ninnananna* di Mussorgsky, quarto brano musicale selezionato da Visconti per la colonna sonora di *Morte a Venezia*, si tratterebbe di una sorta di canzone funebre, il che rende assai più chiaramente l'ironia con cui il regista tenta di rappresentare la passione fatale di Aschenbach. Il pezzo è cantato in lingua russa da una donna che si trova sulla spiaggia di Venezia e, non essendo accompagnato da alcuno strumento musicale, comunica immediatamente un senso di pericolo imminente (Tadzio ed i suoi familiari stanno per lasciare la città e ciò provoca una profonda angoscia nel protagonista). Quando, poi, Aschenbach muore, la musica si interrompe ancora una volta (secondo una precisa scelta stilistica di Visconti già adottata per i pezzi precedenti) prima della sua effettiva fine, creando un'atmosfera di sospensione e nuovamente di malinconica eternità.

Ironica è anche la decisione da parte del regista di inserire nel film delle canzoni eseguite da personaggi di strada. In questo caso, la musica diviene meno importante dell'atmosfera che crea, rafforzata nel suo essere

disturbante dall'aspetto fisico del solista, simbolo indiretto della figura di Dioniso/Morte che aleggia beffarda sugli incoscienti ascoltatori seduti ai tavolini in atteggiamento spensierato malgrado l'epidemia.

Infine, vi è l'ultimo brano, il valzer tratto da *La vedova allegra* di Franz Lehar (operetta scritta nel 1905 e assai popolare in Europa), che Visconti utilizza come musica d'atmosfera nella hall dell'albergo e che, forse, oltre a tale funzione potrebbe essere stata scelta dal regista anche per rappresentare la figura ambigua della madre di Tadzio, probabilmente vedova, che potrebbe ma non suscita in verità alcun interesse nel protagonista. Questo, così come tutte le altre melodie che vanno a comporre la colonna sonora del film, sostituisce il dialogo mancante e trasmette poeticamente allo spettatore tutte le possibili sfumature delle emozioni dei personaggi.

Oltre alla mancanza di comunicazione tra i personaggi, vi è poi la questione della messa in scena, in particolare con riferimento al rapporto complesso tra Aschenbach e Tadzio. Mentre nel racconto Mann sottolinea come sia l'uno sia l'altro personaggio sembrino non compartire il senso di allegra spensieratezza degli altri ospiti dell'albergo, Visconti si spinge oltre e sceglie di rendere tale comunione di sentimenti vestendo i due attori nello stesso modo, come a suggerire che essi condividano qualcosa che gli altri

non possono comprendere. Tale condivisione cessa, tuttavia, dopo la trasformazione di Aschenbach nel vecchio damerino imbellettato, quando i due personaggi – l'uno in bianco (il protagonista) l'altro in Nero (Tadzio) – si allontanano ed il giovane polacco si rivela per ciò che in realtà è: uno strumento crudele di Dioniso. Questa non è, però, l'unica apparente divergenza che appare nel momento della messa in scena. Vi sono, infatti, almeno tre circostanze nelle quali le immagini sembrano contraddire ciò che i personaggi dicono: la scena nella quale il direttore dell'albergo assicura ad Aschenbach che l'hotel è un luogo assai tranquillo, ma un gruppo di bambini vocianti si ode sullo sfondo; il flashback relativo alla conversazione tra il protagonista e l'amico Alfred circa la bellezza intesa come creazione dell'uomo, subito contraddetta dalla immagine di Tadzio ripresa dalla telecamera; la scena in cui Aschenbach, che si trova in montagna, afferma che la bellezza lo distrae e degrada l'uomo, ma immediatamente dopo poggia lo sguardo sul meraviglioso paesaggio alpino soffermandovisi. Attraverso queste immagini Visconti riesce a trasformare in linguaggio cinematografico ciò che Mann ha potuto dire a parole, ossia che vi è un grande divario tra quanto Aschenbach crede e l'effettiva realtà, comunicando con sottile acutezza allo spettatore la verità di un mondo illusorio, quello del protagonista, inevitabilmente destinato a crollare.

Per rendere visivamente ciò che Mann afferma verbalmente Visconti ricorre anche a numerosi *leitmotiv*, grazie ai quali può esprimere

indirettamente la presenza di Dioniso sulla scena. Tra questi, il colore arancione che compare diverse volte nel film: nel trucco di Aschenbach dopo la sua trasformazione nel damerino, in una bancarella che espone della frutta, nelle sfumature assunte dagli arredi dell'hotel e dagli accessori delle sue ospiti, nella divisa delle guardie che presidiano la stazione, nella camicetta della moglie di Aschenbach nel flashback della vacanza in montagna, nel telo con cui la governante avvolge Tadzio sulla spiaggia e nel frutto che gli offre poco dopo. L'arancione, qui, sembra voler trasmettere il pericolo imminente che attende il protagonista in lotta con i propri istinti.

Un altro motivo ricorrente nella pellicola è il concetto del "trascorrere del tempo", che appare in diversi momenti del film e viene spesso rimarcato a parole o in immagini (in particolare, attraverso l'immagine della clessidra). Lo scopo di tale *leitmotiv* è sicuramente comunicare allo spettatore il senso di rapidità dello scorrere del tempo che, inesorabile, accompagna il protagonista al suo amaro destino finale.

Infine, vi sono il motivo di Tadzio con la mano appoggiata sul fianco e l'uso del bianco e nero. Il primo probabilmente deriva dall'associazione tra il giovane polacco e Mercurio, il messaggero degli dei; come questa figura mitologica, Tadzio – dapprima seduttivo – diviene in seguito strumento attraverso il quale il pericolo imminente (l'epidemia a Venezia)

viene reso noto sia ad Aschenbach sia agli abitanti della città. Il secondo, invece, è utilizzato da Visconti per rappresentare Apollo e Dioniso come opposti, ma al contempo (il bianco e il nero sono quasi sempre accostati o sovrapposti) uniti nella loro missione consistente nel condurre il protagonista alla morte. Naturalmente, Visconti non nomina mai direttamente i due dei né dà loro (diversamente da Britten) un volto nel film. Il fatto è che il regista, non sente il bisogno di spiegare nulla. Per questa ragione egli preferisce utilizzare due oggetti, le fragole (simbolo di passione) e il treppiede fotografico (che osserva la realtà oggettivamente), disseminati in diverse scene della pellicola, per comunicare a modo suo il conflitto tra i due archetipi.

Un ultimo cenno va alla città di Venezia, nella quale Visconti gira buona parte del film dandone un'immagine particolare[75]. Da sempre la letteratura è stata attratta dal fascino di questa località lagunare, simbolo di morte e decadenza nel suo costante impegno a cercare di fermare lo scorrere del tempo. Venezia, seduce e inganna come una sirena, e come in un labirinto l'uomo si smarrisce in essa inseguendo le proprie ossessioni. Visconti coglie questo aspetto cruciale della città lagunare e ne fa un luogo ostile e mutevole dove Aschenbach, cerca e trova la propria morte.

[75] Ellero R., *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, a cura di, 1983, Venezia, Comune di Venezia.

2.6 Scelte stilistiche, necessari adattamenti

Come Visconti riesce, per mezzo di una profonda conoscenza del racconto di Mann e dell'arte cinematografica, a rendere parole e pensieri in immagini e musica, non così sembra poter fare con alcuni elementi fondamentali del testo che dovrà adattare, se non addirittura omettere a favore di altri, spesso inventati.

Uno di questi elementi è l'ironia che permea tutta l'opera dello scrittore tedesco e che anche Benjamin Britten non è riuscito a rendere appieno nella sua opera lirica. Visconti non vi presta molta attenzione; ciò, come già accennato, non è dovuto tuttavia ad ignoranza delle sottigliezze del racconto. Il regista conosce molto bene *Der Tod in Venedig*; il suo scopo, però, non è quello di riprodurre in modo totalmente fedele ogni minimo aspetto di esso bensì reinterpretarne alcuni tratti alla luce delle esigenze del nuovo mezzo espressivo.

In tal senso diviene pienamente comprensibile la scelta di Visconti di eliminare la parentesi della permanenza di Aschenbach in un'isola dell'Adriatico, dando inizio al film direttamente con l'arrivo a Venezia del protagonista. Ciò fa sì che scompaia completamente la figura del viaggiatore/Dioniso che spinge Aschenbach a dirigersi verso la città lagunare e, contemporaneamente, causa una consequenziale perdita di importanza anche delle altre immagini di Dioniso associato alla morte che,

seppur comparendo, non avranno alcuna influenza sovrannaturale sul personaggio.[76]

Un'altra notevole divergenza tra libro e film è la scelta di Visconti di fare di Aschenbach un musicista anziché uno scrittore, come nel testo originale di Mann. Ciò gli permette di utilizzare la musica come "voce" laddove nella pellicola predominano i silenzi e l'incomunicabilità. Tuttavia, e questo è l'aspetto più sorprendente, lo spettatore non realizza quale sia la professione del protagonista fino al quarantesimo minuto dall'inizio della pellicola; forse sapere cosa fa realmente Aschenbach nella vita non è così determinante ai fini della comprensione di tutta l'opera.

Ciò che aiuta davvero il pubblico a penetrare nella mente del protagonista, sono semmai i flashback relativi al suo passato. Visconti si prende una notevole libertà stilistica, in questo caso, e introduce nella narrazione filmica episodi che nel romanzo sono inesistenti e, nella maggior parte dei casi, sono tratti dalla biografia personale di Mahler[77]. Lo scopo di questa scelta artistica sembra essere l'esatto contrario di quanto ci si aspetterebbe poiché, anziché chiarire le circostanze della storia sembrano complicarne ulteriormente la trama.

Alcuni riguardano il rapporto amicale tra Aschenbach e un giovane collega, Alfred, col quale intrattiene articolate discussioni sull'arte e la

[76] Nowell-Smith G., 2003, *op. cit.*
[77] Fournier-Facio G., *Gustav Mahler. Il mio tempo verrà. La sua musica raccontata da critici, scrittori e interpreti (1901-2010),* 2010, a cura di, Il Saggiatore, Milano.

bellezza. Molti critici hanno interpretato questa relazione come una sorta di trasposizione in forma cinematografica di quella, tempestosa ma di gran conforto, che Mahler ebbe con Arnold Schoenberg, anch'egli musicista. Visconti, lungi dal voler attribuire a tale figura significati che vanno oltre la sua stessa intuizione artistica, afferma ripetutamente che Alfred è semplicemente un alter ego di Aschenbach, attraverso il quale diventa possibile porre in evidenza certe contraddizioni della sua natura[78].

Il primo di questi flashback ha luogo quando Aschenbach prende alloggio all'hotel. Mentre osserva la spiaggia dalla finestra della sua camera e stancamente si massaggia la fronte, la scena muta e lo spettatore è trasportato indietro nel tempo, poco dopo uno svenimento del protagonista. Un medico ha appena visitato Aschenbach e comunica ad Alfred che, per alleviare la sofferenza del suo cuore malato, sarebbe consigliabile un lungo periodo di completo riposo.[79] A quel punto la telecamera passa a un'altra scena, nella quale Alfred sta suonando al pianoforte l'*Adagietto* di Mahler. Qui Aschenbach dà avvio a un corposo monologo sul tempo che passa, stimolato dalla presenza di una clessidra su un tavolo vicino, che Visconti trae non dalla vita di Mahler, bensì dal *Doktor Faustus* di Mann. Il malanno e la meditazione sul tempo in questo flashback sono un chiaro segnale dell'imminente pericolo cui Aschenbach sta per affrontare: la morte.

---

[78] Mitchell D., a cura di, *Benjamin Britten: "Death in Venice",* 1987, Cambridge, Cambridge University Press.
[79] Bacon H., *Visconti: Exploration of beauty and decay*, 1998, Cambridge, Cambridge University Press.

Il secondo interludio inizia, invece, sotto forma di flashback verbale. Aschenbach sta cenando e all'improvviso ricorda una conversazione avuta con Alfred sul tema della bellezza. La discussione riguarda le idee espresse nel *Fedro* di Platone e vede il protagonista intento ad affermare, apollineamente, la necessità della negazione della passione e della sensualità, mentre l'amico lo contraddice visibilmente sostenendo esattamente l'opposto. Ciò che si deduce chiaramente da questo flashback è che, secondo Visconti, solo una giusta mescolanza di spirito e passione può produrre un'arte che si possa definire tale.

Poco dopo ha inizio il terzo salto nel passato, nel quale la discussione sulla bellezza prosegue con Alfred sempre più insistente circa l'importanza di Dioniso nella vita di un artista; mentre il quarto si verifica verso la fine del film, quando cioè Aschenbach crolla nella piazza tra risate isteriche che ricordano la reazione "folle" del pubblico durante un suo concerto nel passato. Ciò che Visconti cerca probabilmente di dire qui è che la musica di Aschenbach non ha né anima né sentimento, il che contrasta pienamente con le melodie di Mahler che il protagonista esegue, colme di vitalità e di passione. La musica è, cioè, sia molteplicità che ambiguità e, a seconda di chi la interpreta, può assumere toni e sfumature diverse; proprio come il cinema. Per questo, secondo il regista, non è possibile approcciare né l'uno né l'altro in modo meramente intellettuale.

Oltre ai flashback riguardanti Aschenbach e Alfred, ve ne sono altri tre nel film che offrono un ulteriore sguardo nella vita e nella mente del protagonista. Il primo ha luogo quando Aschenbach, da poco tornato a Venezia, sta contemplando Tadzio dalla finestra della sua stanza. Il compositore sembra più felice ora e decide di scendere alla spiaggia a riposare un po'. Mentre giace tranquillo gli riaffiorano alla mente le immagini di una vacanza in montagna con la moglie e la figlia (altro episodio tratto dalla vita di Mahler, che componeva i suoi pezzi migliori proprio durante le sue permanenze tra i monti). Qui il compositore e la piccola giocano sereni, ma pochi istanti dopo la moglie sembra intravedere una cupa tempesta in arrivo e lo comunica ad Aschenbach. La telecamera si sposta rapidissima, la musica si interrompe ed appare la figura di Tadzio che corre incontro ad essa, come se Visconti volesse suggerire che il giovane polacco sta per diventare la tormenta che travolgerà l'esistenza intera del protagonista.

Il secondo flashback riguarda, invece, il funerale della figlia di Aschenbach, un'altra vicenda tratta dalla vita reale di Gustav Mahler, che perse la maggiore delle sue bambine a causa di una grave malattia che la uccise all'età di soli cinque anni. L'episodio si sviluppa esattamente dopo che l'impiegato dell'agenzia viaggi ha riferito ad Aschenbach che Venezia è stata colpita da una epidemia. Dapprima il protagonista fantastica di avvinare la famiglia di Tadzio e avvertirla del terribile pericolo; quindi, lo

zoom inquadra Aschenbach in piedi fuori dalla porta della camera del giovane polacco mentre si abbandona ai singhiozzi; vi è, poi, il funerale vero e proprio della figlia; e, infine, il musicista è ritratto presso il barbiere ove sta per essere trasformato nel damerino imbellettato. Tutta la sequenza non dura che tre minuti, dimostrando l'eccezionale maestria di Luchino Visconti.

Il terzo e ultimo flashback si svolge in un bordello dove Aschenbach entra in contatto con la giovane prostituta Esmeralda (come già esplicitato, un ennesimo riferimento al *Doktor Faustus* di Mann). Il ricordo è sostanzialmente connesso sia con la vita privata di Aschenbach (la ragazza assomiglia fisicamente sia alla figlia sia alla moglie del musicista) sia con il concetto di infezione (così come Esmeralda trasmette la sifilide a Leverkhun, il personaggio principale del *Faustus*, così Tadzio col suo sorriso contamina Aschenbach, condannandolo a morire) e, quasi sicuramente, fa da collante con i flashback precedenti in cui Alfred ha tentato di convincere l'amico tanto razionale della necessità di un'arte contaminata dalle passioni per poter essere realmente vera arte.

Alcuni critici vedono questi flashback come un inutile virtuosismo cinematografico di Visconti in quanto gran parte di essi sembra quasi una sorta di forzatura rispetto ad una trama che potrebbe, a detta di molti, farne sicuramente a meno. Grazie ad essi, tuttavia, il regista riesce a creare una

specie di biografia del protagonista che permette anche allo spettatore non perfettamente erudito circa l'opera di Mann di seguire una specie di filo logico tra il suo passato ed il suo presente. In fondo, forse, inserirli nella narrazione era l'unico modo possibile per dire tutto ciò che, con i suoi silenzi, Aschenbach comunica nel romanzo e che il mezzo cinematografico – così vincolato alle immagini e al dialogo – non è in grado di trasmettere appieno.

Se si tralasciano i flashback, informazioni che potrebbero essere definite "aggiuntive", infatti, il film di Visconti è assai più fedele di quanto si immagini al racconto originale di Thomas Mann, cui rende un grande omaggio ed un enorme tributo di stima e ammirazione con un'opera, *Morte a Venezia*, che è già divenuta parte della storia del cinema internazionale.

2. 7 Morte a Venezia secondo la critica

Lino Micciché, uno degli studiosi più attenti di Visconti, nota come gli anni 60, iniziati con *Rocco e i suoi fratelli* e *Il Gattopardo*, avevano segnato nella seconda metà un periodo difficile nella vita artistica del regista in cui "la creatività viscontiana ha tutta l'aria di attraversare una

fase critica"[80]. Nel 1964, *Vaghe stelle dell'Orsa* è giudicato minore da gran parte della critica; è seguito nel 1967 dall'insuccesso de *Lo straniero*, e nel 1969 dal controverso e problematico *La caduta degli dei*. Il successivo lavoro di Visconti, *Morte a Venezia* del 1971, al contrario viene fin da subito considerato dalla critica un adattamento capolavoro del romanzo di Mann.

Su "L'Espresso" la recensione di Alberto Moravia lo giudica "uno dei migliori film di Visconti"[81] e con lui concordano tutti i più importanti critici. Sul "Corriere della Sera" Giovanni Grazzini scrive, "qui Visconti ha raggiunto il punto più alto della sua armonica intelligenza d'uomo di spettacolo"[82]; su l'"Avanti!", Lino Micciché afferma che è "il miglior film realizzato da Visconti successivamente a *Rocco e i suoi fratelli*"[83]; Gian Luigi Rondi sentenzia che si tratta del "film più importante di Visconti"[84] con il quale si lascia alle spalle le incertezze degli anni precedenti. Molti concordano anche su quest'aspetto: Sergio Turroni osserva che secondo lui "questo è un Visconti autentico, finalmente se stesso"[85]; ancora più deciso è sul "Giornale d'Italia" Claudio Quarantotto, "dopo anni di errori (*Lo straniero*) e orrori (*Vaghe stelle dell'Orsa),* divagazioni e confezioni di lusso, che avevano indotto qualcuno ad affrettarne le esequie artistiche,

[80] Micciché L., *Luchino Visconti,* 2002, Marsilio, Venezia.
[81] Moravia A., *Un idillio nato tra i bacilli,* in, "L'Espresso", n. 11, 14 marzo 1971, p. 23.
[82] Grazzini G., *Morte a Venezia di Visconti,* in, "Corriere della Sera", 6 marzo 1971.
[83] Micciché L., *Morte di un artista borghese,* in, "Avanti!", 6 marzo 1971.
[84] Rondi G.L., *In Morte a Venezia un dialogo di sguardi*, in, "Il Tempo", 5 marzo 1971.
[85] Turroni S., *Umano/Disumano,* in, "Filmcritica", n. 218, settembre-ottobre 1971, p. 395.

[…] Visconti ritorna in vita"[86]. Entusiasta su "La Nazione" Sergio Frosali, a cui *Morte a Venezia* sembra "l'opera più perfetta di Visconti. È un film, come il libro, di valore assoluto"[87]. "Il capolavoro di Visconti"[88], scrive Guglielmo Biraghi su "Il Messaggero" estendendo il sul giudizio anche oltre la produzione viscontiana, assegnandogli uno posto indiscutibile nella storia del cinema, "un capolavoro, in assoluto, tra i più alti che lo schermo abbia dato agli anni nostri."[89]

Se l'elogio è stato l'atteggiamento prevalente tra la critica di fronte a *Morte a Venezia,* diversi sono stati i pareri più sfumati, apprezzamenti senza entusiasmo. Dalle colonne di "Gente", Ornella Ripa, riferendo dei generali consensi intorno al film riporta anche un'opinione diffusa: "*Morte a Venezia* è piaciuto a quasi tutti senza stupire"[90]; Gian filippo Belardo, scrivendo su "L'Osservatore Romano" cautamente afferma che "è ancora presto per dire se *Morte a Venezia* sia il film più rappresentativo di Luchino Visconti, ancora più di *Senso* o *La terra trema"*[91]. Paolo Valmarana, critico de "Il Popolo", scrive che c'è "il sospetto che anche *Morte a Venezia,* come *Le notti bianche* e *Lo straniero*, pagine grigie di un'esemplare carriera

[86] Quarantotto C., *Morte a Venezia,* in, "Il Giornale d'Italia", 7 marzo 1971.
[87] Fronsali S., *L'ultimo Visconti,* in, "La Nazione", 19 marzo 1971.
[88] Biraghi G., *Il film,* in, "Il Messaggero", 5 marzo 1971.
[89] *Ibidem.*
[90] Ripa O., *Una morte bellissima,* in, "Gente", n. 13, 3 aprile 1971, p. 84.
[91] Belardo G.F., *Morte a Venezia,* in, "*L'Osservatore Romano",* 10 marzo 1971.

d'autore, non appartenga alla migliore ispirazione viscontiana"[92]; Franco Colombo esprime un analogo parere: "il film non è certo uno dei migliori di Visconti"[93]. Appaiono un'eccezione, nell'insieme, i pareri di Luigi Cavicchioli su "La Domenica del Corriere": "futile e grossolano, tremendamente noioso. Un film irritante"[94] e di Morando Morandini al quale il film sembra "un'opera minore o manieristica, e mi dà pena dirlo"[95] (giudizio che rivedrà nel suo *Dizionario dei film* dove la pellicola ottiene 3 stelle e ½ su 4 e dove scrive: "è, forse, il film più proustiano di Visconti, […] Elegia sulla fine di un mondo con momenti memorabili"[96].

Significativo, tra i pareri critici, assume quello del direttore di "Cinema Nuovo", Guido Aristarco, autorevolissima voce della critica dal dopoguerra agli anni '70. Di fronte all'ultimo lavoro di Visconti, questi gli rimprovera di perseguire una bellezza, una perfezione che divengono, col tempo, fine a se stesse e l'osservazione, a partire da *Morte a Venezia,* investe anche i suoi film precedenti. "Non è che gli ultimi film di Visconti siano di cattiva qualità, le sequenze belle sono numerose, il regista mostra maestria nel tradurre figurativamente e nella colonna sonora atmosfere,

[92] Valmarana P., *Lussuose ma tardive le nozze Visconti - Mann,* in, "Il Popolo", 6 marzo 1971.
[93] Colombo F., *Visconti, dalla denuncia alla meditazione*, in, "L'Eco di Bergamo", 15 marzo 1971.
[94] Cavicchioli L., *Una faccenda terribilmente privata,* in, "Domenica del Corriere", n. 13, 30 marzo 1971, p. 83.
[95] Morandini M., *Per l'ultimo Visconti Thomas Mann è un alibi,* in, "Tempo", n. 10-11, 13 marzo 1971, p. 68.
[96] Morandini M., *Dizionario dei film,* 2009, Zanichelli, Bologna.

ambienti, paesaggi, fisionomie. Tuttavia il suo stile, proprio come quello dell'Aschenbach, rifugge ormai dalle arditezze spontanee, dalla novità sottile delle sfumature, tramutandosi in qualcosa di nitidamente conforme alla tradizione, diventando conservatore, formale."[97] Su "L'Unità", Ugo Casiraghi concede che *Morte a Venezia* è "un'opera sincera del Visconti attuale" stigmatizzando però la mancanza di coraggio, d'innovazione, che invece lo caratterizzano un tempo, rimpiangendo il Visconti "che abbiamo amato, più problematico e generoso, anche se più contraddittorio, della gioventù"[98]. "Sfibrato di fronte alla realtà esterna che incombe", e che fatica a comprendere, in un tempo in cui cinema si confronta con "angosce collettive ed esistenziali di ben più vaste proporzioni" Visconti, "tutto rannicchiato in un 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 instabile e confusa, manchevole o deficitaria nelle nuove proposte culturali ideologiche, l'artista si confina con nostalgia e con alterigia, in quello che fu il suo grembo materno"[99].

A queste perplessità sembra rispondere indirettamente e preventivamente Lino Micciché, quando nella sua recensione, scrive: "storcerà la bocca una critica avvezza, sulla scorta delle prime e grandi opere viscontiane, *Ossessione* e *La terra trema*, e della battaglia per il

[97] Aristarco G., *L'odore di morte nella poetica viscontiana,* in, "Cinema Nuovo", n. 210, marzo-aprile 1971.
[98] Casiraghi U., *La caduta di un artista,* in, "L'Unità", 6 marzo 1971.
[99] *Ibidem.*

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". È necessario, al contrario, cambiare il punto di vista, "abbandonando un discorso che, negli anni, ha non poco deformato la comprensione dell'opera viscontiana" mentre *Morte a Venezia* appare a Micciché "un film chiave alla luce del quale va rivista l'intera opera viscontiana"[100]. Dello stesso parere è Antonello Trombadori, che rifiuta 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 tra questo lavoro 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*", Trombadori scorge in Visconti "un chiaroveggente, addirittura razionale poeta della crisi che scuote il mondo moderno"[101].

Non sono pochi tra i critici quelli che sottolineano come con *Morte a Venezia* si realizzi definitivamente un rapporto tra Visconti e l'opera

[100] Miccichè L., *art. cit.*
[101] Trombadori A., *Un quadro stupendo dipinto sulla pellicola,* in, "Vie Nuove", n. 13, 31 marzo 1971, p. 43.

manniana a cui il regista ha sempre attinto variamente. Osserva infatti Aldo Scagnetti su "Paese Sera": "tra i *livres de chevet* di Luchino Visconti l'opera di Thomas Mann occupa, si sa, un posto preminente"[102]. O Pietro Valmarana "*Morte a Venezia* rappresenta un po' il coronamento di una storia d'amore fra due grandi"[103].

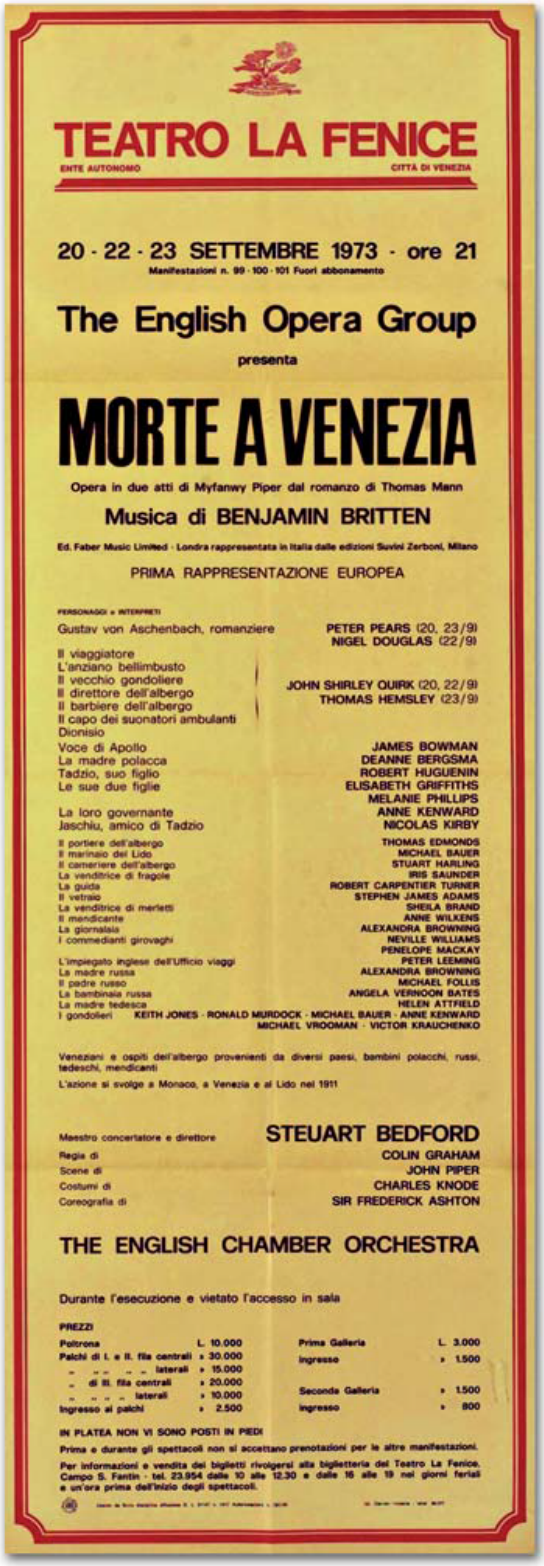
Il critico dell'"Avvenire" Giovanni Raboni scisse sul suo quotidiano: "Da latente e implicito qual era, il thomasmanismo di Luchino Visconti si è finalmente risolto in un diretto confronto testuale." Riconosce poi in *Morte a Venezia* il culmine di un percorso iniziato più di dieci anni prima: "Dopo *Rocco e i suoi fratelli,* che non sono nel titolo, ma anche nel ruolo mitico-simbolico del protagonista […] riecheggiava la struttura di *Giuseppe e i suoi fratelli*; dopo *La caduta degli dei,* in cui il plurilinguismo, svariante dagli elisabettiani a Dostoevskij, aveva tuttavia come solido cardine il modello dei *Buddenbroock, Morte a Venezia,* si vuole ora decisamente trascrizione per immagini di uno dei testi più limpidi e concentrati del grande scrittore tedesco."[104]

Sulla questione dell'adattamento e del grado di fedeltà del film rispetto al testo di Mann si schiera tutta la critica. Su "La Stampa", Leo Pestelli scrive: "Visconti ha traslocato con sommo riguardo quel racconto,

[102] Scagnetti A., *Il destino di un vinto nel Mann di Visconti,* in, "Paese Sera", 5 marzo 1971.
[103] Valmarana P., *art. cit.*
[104] Raboni G., *Così muoiono a Venezia i sogni decadenti,* in, "Avvenire", 6 marzo 1971.

dotto, chiuso in una rete di magia intellettuale, che è *Der Tod in Venedig*"[105]; valutazione condivisa da Giovanni Raboni: "La trascrizione di Visconti è aderente alle singole suggestioni del testo"[106]. Anche Gian Luigi Rondi fa dell'aderenza a Mann un elemento di merito del film, riconoscendo al regista di aver: "rigorosamente rispettato le due dimensioni del romanzo, quella reale e quella simbolica. Le ha riprodotte sullo schermo con felice, perfetto equilibrio"[107]. Dello stesso parere è anche Vittorio Ricciuti su "Il Mattino" che riconosce che Visconti "ha seguito fedelmente la storia difformandosi soltanto quando il linguaggio delle immagini, assai più esigente di quello delle parole, lo richiedeva"[108].

[105] Pestelli L., *La Venezia decadente di Mann nell'opera raffinata di Visconti,* in, "La Stampa", 6 marzo 1971.
[106] Raboni G., *art. cit.*
[107] Rondi G.L., *art. cit.*
[108] Ricciuti V., *Morte a Venezia di Visconti,* in, "Il Mattino", 6 marzo 1971.



TEATRO LA FENICE

ENTE AUTONOMO — CITTÀ DI VENEZIA

20 - 22 - 23 SETTEMBRE 1973 - ore 21

Manifestazioni n. 99 - 100 - 101 Fuori abbonamento

The English Opera Group

presenta

MORTE A VENEZIA

Opera in due atti di Myfanwy Piper dal romanzo di Thomas Mann

Musica di BENJAMIN BRITTEN

Ed. Faber Music Limited - Londra rappresentata in Italia dalle edizioni Suvini Zerboni, Milano

PRIMA RAPPRESENTAZIONE EUROPEA

PERSONAGGI e INTERPRETI

Gustav von Aschenbach, romanziere	PETER PEARS (20, 23/9) NIGEL DOUGLAS (22/9)
Il viaggiatore L'anziano bellimbusto Il vecchio gondoliere Il direttore dell'albergo Il barbiere dell'albergo Il capo dei suonatori ambulanti Dionisio	JOHN SHIRLEY QUIRK (20, 22/9) THOMAS HEMSLEY (23/9)
Voce di Apollo	JAMES BOWMAN
La madre polacca	DEANNE BERGSMA
Tadzio, suo figlio	ROBERT HUGUENIN
Le sue due figlie	ELISABETH GRIFFITHS MELANIE PHILLIPS
La loro governante	ANNE KENWARD
Jaschiu, amico di Tadzio	NICOLAS KIRBY
Il portiere dell'albergo	THOMAS EDMONDS
Il marinaio del Lido	MICHAEL BAUER
Il cameriere dell'albergo	STUART HARLING
La venditrice di fragole	IRIS SAUNDER
La guida	ROBERT CARPENTIER TURNER
Il vetraio	STEPHEN JAMES ADAMS
La venditrice di merletti	SHEILA BRAND
Il mendicante	ANNE WILKENS
La giornalaia	ALEXANDRA BROWNING
I commedianti girovaghi	NEVILLE WILLIAMS PENELOPE MACKAY
L'impiegato inglese dell'Ufficio viaggi	PETER LEEMING
La madre russa	ALEXANDRA BROWNING
Il padre russo	MICHAEL FOLLIS
La bambinaia russa	ANGELA VERNOON BATES
La madre tedesca	HELEN ATTFIELD
I gondolieri	KEITH JONES - RONALD MURDOCK - MICHAEL BAUER - ANNE KENWARD MICHAEL VROOMAN - VICTOR KRAUCHENKO

Veneziani e ospiti dell'albergo provenienti da diversi paesi, bambini polacchi, russi, tedeschi, mendicanti

L'azione si svolge a Monaco, a Venezia e al Lido nel 1911

Maestro concertatore e direttore	STEUART BEDFORD
Regia di	COLIN GRAHAM
Scene di	JOHN PIPER
Costumi di	CHARLES KNODE
Coreografia di	SIR FREDERICK ASHTON

THE ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA

Durante l'esecuzione e vietato l'accesso in sala

PREZZI

Poltrona	L. 10.000	Prima Galleria	L. 3.000
Palchi di I. e II. fila centrali	» 30.000	ingresso	» 1.500
" " " " laterali	» 15.000		
" di III. fila centrali	» 20.000	Seconda Galleria	» 1.500
" " " " laterali	» 10.000	ingresso	» 800
Ingresso ai palchi	» 2.500		

IN PLATEA NON VI SONO POSTI IN PIEDI

Prima e durante gli spettacoli non si accettano prenotazioni per le altre manifestazioni.

Per informazioni e vendita dei biglietti rivolgersi alla biglietteria del Teatro La Fenice. Campo S. Fantin - tel. 23.954 dalle 10 alle 12.30 e dalle 16 alle 19 nei giorni feriali e un'ora prima dell'inizio degli spettacoli.

Locandina della prima europea, Teatro la Fenice, Venezia, settembre 1973

3 Death in Venice di Benjamin Britten

3.1 L'autore e l'opera

Britten nacque a Lowestoft, in Inghilterra, il 22 settembre 1913. Fin da bambino i genitori notarono nel piccolo una particolare predisposizione alla musica e, infatti, all'età di cinque anni iniziò a comporre per l'Oratorio. Studiò pianoforte e viola, componendo già a quattordici anni numerose sonate e alcune suite per pianoforte[109].

Fu attratto anche dalla composizione cameristica, scrivendo numerosi quartetti e molte canzoni. Frequentò assiduamente lezioni di composizione e pianoforte trovandosi a contatto con lo studio e l'analisi dei principali idiomi musicali e sperimentali di quel periodo. La sua naturale capacità compositiva fu supportata dall'attento studio dell'armonia, nel contrappunto e delle tecniche principali della composizione. Animato da un profondo desiderio di conoscenza e da una spiccata visione internazionale fin da giovane approfondì non soltanto gli elementi folcloristici della sua terra, ma anche le culture musicali di altre nazioni.

[109] Bassi A., *Benjamin Britten, il signore della musica,* 2014, Casa musicale eco, Monza.

Tra il 1935 e il 1939 di dedicò al cinema, scrivendo diciannove tra documentari e lungometraggi, allargando così il suo sguardo oltre la semplice composizione. Quest'esperienza si rifletterà durante tutta la carriera di Britten, resa soprattutto nell'abilità nei cambiamenti di scena di tutte le sue opere. In questo periodo conosce e diventa amico del poeta Wystan Hugh Auden con il quale collaborerà molte volte per lavori per la radio e il teatro. L'esperienza artistica di Britten, fu rinnovata da quest'amicizia, che lo condurrà a un poetica del desiderio di porre radicalmente in discussione i valori della società contemporanea: considerava il teatro in musica come il luogo privilegiato per l'espressione d'insegnamenti etici e contribuì a ripensare le convenzioni drammaturgiche del passato.

Dal 1939 si trasferisce negli Stati Uniti, rimanendo per due anni a New York e poi in California, dove ottenne un enorme successo e dove moltissimo imparò in un diversissimo ambiente culturale.

Nel 1942, tornato in Inghilterra, si dedicò intensamente alla creazione del suo primo lavoro operistico intitolato "*Peter Grimes*" che lo avrebbe condotto al successo internazionale. Già l'anno prima però aveva avuto la sua prima esperienza teatrale, scrivendo un'opera su testo di Auden, dal titolo "*Paul Bunyan*", rappresentata a New York.

Nel 1947 Britten elesse la cittadina di Aldeburgh a sua residenza e la trasformò nel luogo dove avrebbe presentato tutte le sue nuove

composizioni e dove avrebbe dato spazio al meglio della musica britannica contemporanea. Si può dire che Britten da questo momento compose quasi un'opera all'anno, dimostrando così grandissima fantasia e sviluppando un discorso musicale sempre più complesso. Il Festival annuale di Aldeburgh, che si svolse dal 1948, divenne in breve tempo un punto di riferimento globale per i compositori contemporanei che potevano far conoscere a un pubblico preparato le nuove conquiste e godere di uno straordinario luogo di scambio[110].

Ma Britten amava moltissimo anche viaggiare e le musiche di altre culture: oltre alle tradizioni musicali europee, si reco più volte in tournée in India, a Bali e in Giappone per approfondire le culture musicali di questi luoghi e per padroneggiare effetti musicali tipici i questi luoghi che presenterà in quasi tutti i suoi brani.

Death in Venice, ultima opera di Benjamin Britten (1913-1976) è considerata da molti il riassunto della sua intera vita. Ambientata a Venezia, città prediletta dal compositore britannico, è tratta dal testo di Thomas Mann, esattamente come aveva fatto già in passato con altre opere, come *Billy Budd* (1951, da Melville), *The turn of the screw* (1954, da Henry James), *A midsummer night's dream* (1960 da Shakespeare). La gestazione della sua ultima opera, segnata dai gravi problemi di salute di

[110] Carpenter H., *Benjamin Britten: a biografy, 1992*, MacMillan, New York.

Britten si concluse nel 1973 con una prima continentale alla Fenice di Venezia, dove volle tornare nuovamente poco prima di morire.

Drammaturgo integrale, anche nel caso di Death in Venice, il musicista seguì personalmente ogni particolare dell'opera. Il libretto fu affidato a Myfanwy Piper, moglie del suo scenografo di fiducia che ne curò l'allestimento. Le parti vocali, inoltre, sono state calibrate sulle caratteristiche interpretative e stilistiche del tenore Peter Pears, storico interprete dei suoi lavori e suo compagno, al quale l'opera è dedicata. Le implicazioni autobiografiche, già presenti nel testo di Mann, vengono amplificate: la vicenda ambigua e decadente raccontata provoca un'identificazione tra il compositore e il protagonista, accumunati dal riserbo, dall'autodisciplina, dalla passione artistica e dal conflitto nietszcheano tra bellezza e conoscenza, tra Apollo e Dioniso. Un ultimo lavoro che ha sicuramente il carattere del testamento spirituale[111].

[111] Diana B., *Il sapore della conoscenza: Benjamin Britten e "Death in Venice"*, 1997, Paravia, Torino.

Benjamin Britten

3.2 Introduzione all'analisi dell'opera

Death in Venice condivide molti temi con altre opere di Benjamin Britten. Fra i tanti il tema del viaggio interiore con *Billy Budd*, oppure l'innocenza dei bambini, il perverso amore verso di essi da parte di un adulto con *The Turn Of The Screw*. Sicuramente questi temi sono molto cari e sentiti dal compositore britannico. Se pensiamo poi che questo lavoro venne svolto da Britten proprio verso la fine della sua vita artistica e fisica, capiremo ancor di più come mai questo risulti uno dei migliori lavori dell'autore inglese in assoluto: lo sentiva suo.

Pare che l'interesse di Britten per la novella di Thomas Mann *Der Tod in Venedig* risalisse almeno al 1965. Ma solo l'accordo con la Fondazione Mann (tramite i buoni uffici di Golo Mann, nel ricordo della frequentazione tra Thomas Mann e la coppia Britten - Pears a New York) permise alla librettista di fiducia Myfanwy Piper di cominciare il lavoro; fu inoltre necessario il beneplacito della Warner, che produceva la versione cinematografica, con la regia di Visconti, del racconto. L'inizio del processo creativo risale dunque al settembre 1970. Nel 1972 Britten scoprì che il suo stato di salute avrebbe richiesto un difficile intervento; venne posposto, per sua espressa scelta, solo dopo il completamento della partitura (che avvenne nel marzo del 1973). Purtroppo Britten non poté

curare in prima persona l'allestimento della sua ultima opera, andata in scena al festival di Aldeburgh il 16 giugno 1973, e morì nel 1976.

Non c'è da dubitare che la salute di Britten abbia influito nel suo trattamento del soggetto, in cui il tema della bellezza, dell'omosessualità e appunto della morte erano per l'ultima volta presenti insieme. E forse contribuì al lieve spostamento di fuoco dell'opera rispetto alla novella: pur sfruttando e anzi accentuando il lato nietzschiano (nel senso dell'opposizione fra Apollineo e Dionisiaco della *Nascita della Tragedia*) della fonte, la figura di Aschenbach appare quasi "trasfigurata" dalle vicissitudini, soprattutto nel finale dell'opera. La maggiore aggiunta del libretto è tuttavia il pentathlon, ossia la serie di cinque gare presieduta dal dio Apollo, in cui Tadzio (nella novella un ragazzino bellissimo ma fragile) viene idealizzato sino a farne l'uomo ideale sognato dai greci, dotato di tutte le qualità.

Altra idea portante che isola Aschenbach è la riduzione di Tadzio a personaggio muto. In *Der Tod in Venedig,* Aschenbach ascolta la sua voce, pur senza mai parlarci e senza nemmeno capire ciò che dice; questa estraneità è rafforzata nell'opera dalla differenza di piano in cui si muove Tadzio con la famiglia; addirittura la differenza di genere: balletto contro opera. E proprio "opera" è la dicitura che porta orgogliosamente il frontespizio del libretto e anche quello della partitura, a rivendicare l'appartenenza del lavoro di Britten a un genere plurisecolare.

Un'opera tradizionale dunque? Le spie sono contrastanti, sin dal libretto, in cui esistono tre registri differenti. Un tono medio in versi liberi, ma non senza parallelismi e divisioni strofiche. Un "tono" lirico con versi rientrati (per lo più della stessa misura) sembra individuare una sorta di aria: ma servono altrettanto bene per la musica sulla scena. Infine la prosa, riservata a quello che nell'opera diverrà il recitativo di Aschenbach, il suo spazio personale di riflessione. Altro segnale dell'appartenenza alla tradizione di quest'opera è la divisione del continuum in 17 scene (oltre che in 2 atti), ma non riferita alle articolazioni sceniche del libretto, bensì alle 15 scene di *Wozzeck* (opera lirica in tre atti di Alban Berg), ognuna con una forma diversa. Si tratta in questo caso non tanto di una forma musicale, ma di carattere, di tappa nel percorso di Aschenbach.

Death in Venice al Teatro Carlo Felice di Genova, 1999; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi; coreografia di Gheorghe Iancu.

3.3 Suddivisione in sequenze e principali eventi

A Monaco (atto I, scena 1)

Lo scrittore Gustav von Aschenbach è tormentato dall'affievolirsi della sua vena artistica.

Camminando in un cimitero incontra un viaggiatore che suscita in lui l'idea di un viaggio verso sud.

Sulla nave per Venezia (atto I, scena 2)

Durante il viaggio Aschenbach è disturbato dalle maniere di un vecchio bellimbusto che si intrattiene con dei giovani. Introduzione dei temi della depravazione e della vecchiaia.

Tragitto al Lido (atto I, scena 3)

Un gondoliere accompagna lo scrittore al Lido di Venezia. Richiamo al traghettatore infernale.

La prima sera in hotele (atto I, scena 4)

Accoglienza in albergo: incanto per la vista sulla laguna della sua stanza.

Durante la cena Aschenbach nota una famiglia polacca ad un altro tavolo, la compongono una madre, un figlio e due figlie. La visione provoca una riflessione sulla bellezza.

In spiaggia (atto I, scena 5)

Sulla spiaggia lo scrittore nota nuovamente il giovane polacco e ne scopre il nome: Tadzio.

La partenza fallita (atto I, scena 6)

Aschenbach visita la città, sofferente per la temperatura ed il disordine decide di lasciare Venezia.

Raggiunta la stazione dei treni rinuncia al nuovo viaggio. Tornato in albergo vede Tadzio e decide di dedicargli i suoi prossimi giorni.

I giochi di Apollo (atto I, scena 7)

Sulla spiaggia Tadzio gioca con i suoi amici e vince in gare per la supremazia atletica: lo scrittore rievoca gli antichi giochi in onore di Apollo.

All'avvicinarsi del ragazzo, Aschenbach ammette a se stesso di esserne innamorato.

L'epidemia (atto I, scene 8, 9, 10, 11, 12)

Lo scrittore apprende della diffusione dell'epidemia di colera in città ma decide di non partire per non separarsi da Tadzio. Si preoccupa inoltre per il fatto che le autorità stiano minimizzando l'entità della malattia e si interroga sull'opportunità di avvisare la madre del ragazzo.

Il sogno (atto II, scena 13)

Aschenbach sogna sotto l'influenza di Apollo: è spinto in situazione orgiastiche e di culto della bellezza ideale.

La spiaggia vuota (atto II, scena 14)

In spiaggia è presente solo Tadzio con i suoi amici, Aschenbach ne approfitta per osservarli mentre giocano.

La rincorsa alla bellezza (atto II, scena15)

Lo scrittore si reca dal barbiere dell'hotel per tentare di riavvicinarsi alla bellezza giovanile del suo amato

L'ultima visita a Venezia (atto II, scena 16)

Aschenbach in visita per Venezia individua la famiglia polacca e la insegue per le calli. Un semplice sguardo del ragazzo richiama nello scrittore il ricordo del Fedro di Platone e del suo dialogo sulla natura della bellezza.

La partenza (atto II, scena 17)

La città si sta svuotando, tutti fuggono da Venezia ammorbata.

Aschenbach osserva Tadzio in spiaggia, mentre gioca il ragazzo cade e lo scrittore esclama il suo nome: in quel momento l'uomo collassa e muore.

Il ragazzo si rialza e lentamente si allontana.

3.4 Analisi delle sequenze

Sequenza 1: A Monaco

In questa prima sequenza i librettisti introducono lo stato spirituale/mentale di Aschenbach. Gravato, frustrato, stanco, irrigidito e improduttivo artisticamente. Pare in uno stato di morte artistica, uno stato di stasi fisica e irrequietezza.

Se Thomas Mann consacra un intero capitolo alla descrizione del personaggio, Piper e Britten devono condensare i tratti salienti del suo essere in pochi versi: emerge un uomo dalla ferrea volontà, in cui la ragione e la razionalità prevalgono sull'istinto e sul cuore. Se possibile, nel libretto questo tratto della personalità di Aschenbach pare perfino più evidente che non nel romanzo. Sembra un uomo che Nietzsche avrebbe definito come governato dal principio Apollineo: l'istinto dionisiaco di Aschenbach è totalmente soggiogato al suo essere pensante.

Ma proprio mentre ci viene descritto questo tratto della personalità del poeta egli si sofferma sull'ingresso di un cimitero: viene introdotto così il tema del macabro, della fine, della morte.

Qui il poeta incontra il primo altro personaggio del libretto: il viaggiatore. Questo si fa portatore di un messaggio: libertà, sfogo alla passione e all'istinto, brivido dell'avventura. Questo è quello di cui Aschenbach ha bisogno per rivitalizzare il suo animo ormai esausto. E così l'artista si convince di dover partire per un viaggio verso sud. Qui i librettisti esplicitano il primo tentativo dell'estinto dionisiaco di prendere il controllo dell'uomo.

Sequenza 2: Sull'imbarcazione per Venezia

Il passaggio alla seconda sequenza ci pone di fronte al tempo della rappresentazione che propone uno iato che il tempo "realistico" non ammetterebbe: ci troviamo sull'imbarcazione per Venezia senza che nessuna separazione vi sia fra la scena di Monaco e questa. Questo strumento strutturale utilizzato dai librettisti null'altro fa se non sottolineare che il luogo di interesse di quest'opera sia la vita interiore di Aschenbach.

In questa sequenza viene introdotto un siparietto che non troviamo nel romanzo: i giovani viaggiatori sull'imbarcazione approcciano alcune ragazze (anch'esse dirette a Venezia): pulsione sessuale ed attrazione fisica spudorata (pura espressione di istinto dionisiaco). Questa è la prima cosa che il poeta nota sull'imbarcazione per la Serenissima. A turbare ulteriormente la serenità di Gustav Von Aschenbach sopraggiunge un ulteriore personaggio: il vecchio Bellimbusto. Questi si rivolgerà anche al poeta, e susciterà in lui sdegno e disgusto per i suoi modi mondani e arditi; ma la cosa che maggiormente sconcerta Aschenbach è la vista di come questi tenti di falsare la sua età con trucco e abiti sgargianti, suscitando un contrasto fra senilità e gioventù che è uno dei cardini semantici dell'intera opera.

Sequenza 3: Tragitto al Lido

Nel libretto i primi riferimenti che troviamo in questa sequenza sono legati alla splendida città di Venezia: viene definita (riprendendo i concetti espressi nel libro) ambigua, illusoria e passionale.

La figura con cui interagisce Aschenbach è il gondoliere: inquietante figura, anziano, presenta diverse anomalie comportamentali. Anzitutto risulta scortese e sgarbato con il poeta. Ma la cosa più inquietante è che continua ad asserire che lui non prenderà ordini da nessuno finché sarà in vita. Questo elemento richiama alla mente la figura di Caronte: il traghettatore infernale che non prende ordini dai suoi passeggeri, ma li porta dove vuole. Qui l'allegoria appare chiara e inequivocabile: Aschenbach è stato traghettato oltre il suo limbo. Questa riflessione trova importanti conferme nei successivi versi del poeta, che affianca la figura della gondola a quella della bara.

Sequenza 4: La prima sera all'Hotel

Nella prima parte di questa sequenza il poeta interagisce con il direttore dell'Hotel che lo ospiterà durante la sua vacanza. Lusinghe, magnificazioni e presentazione della camera e della vista che da essa si gode. Aschenbach, poi, riflette sulla sua vacanza e su ciò che sin ora ha veduto: si chiede se sia davvero la vacanza giusta per lui.

Poi abbiamo una sezione dedicata alla presentazione della varietà di nazionalità degli ospiti presenti in quell'eccellente albergo.

Ma veniamo all'elemento principale introdotto in questa sequenza: la famiglia polacca che il poeta incontra per la prima volta nella sala da pranzo dell'hotel. Fra i familiari, tutti dotati di una notevole bellezza, spicca il fanciullo: splendido agli occhi di Aschenbach, espressione della perfezione formale tanto cara a un artista (richiama alla mente elementi della cultura ellenica e le sue riflessioni circa la bellezza). Il poeta è affascinato, intrigato e quasi ingannato dalla bellezza prorompente del ragazzo.

Sequenza 5: In spiaggia

Dapprima Aschenbach viene sfiorato dal pensiero di partire viste le avverse condizioni meteo e l'aria stagnante proveniente dalla laguna. Ma poco dopo si avvede di alcuni ragazzini sulla spiaggia fra cui spicca il piccolo polacco: si convince a restare perché afferma di non poter trovare di meglio altrove (paragona il piccolo a Eros in persona vista la sua prorompente bellezza).

Poi il poeta scopre il nome del ragazzo: Tadzio. E riprende una riflessione sulla bellezza, sulla sua vita e sulla sua solitudine.

Sequenza 6: La fallita partenza

Quello che accade in questa scena è cosi sintetizzabile: albergo, gondola verso Venezia, Venezia, gondola, albergo, gondola verso Venezia, Venezia, ancora gondola ed infine albergo. C - A – B – A – C – A – B – A - C. Interessante notare come questa sequenza permetta una lettura palindromica. Questo probabilmente descrive perfettamente l'animo del poeta angustiato dalle difficoltà nel rimanere e dispiaciuto dal dover lasciare Venezia e Tadzio partendo.

Scendendo un po' più in profondità, pare che venga descritto un Aschenbach teso fra i due principi dionisiaco (che lo infastidisce) e apollineo (che lo ristora, poiché ha sempre vissuto per e di esso): il caos di Venezia, la calura del clima lo spingono a voler partire; vedere il fanciullo per l'ultima volta nella hall dell'albergo gli fa rimettere in discussione la decisione: ma ormai è troppo tardi. Deve partire. Per un disguido, che lo rende dapprima furioso, il poeta è trattenuto a Venezia e rientra in albergo: poco dopo non riesce a non gioire di questo disguido. L'idea di restare con Tadzio lo illumina; sente il suo spirito elevarsi. E in effetti la sequenza successiva rappresenta una totale risoluzione della tensione generata dal costante andare e venire di questa sequenza.

Sequenza 7: I giochi di Apollo

Qui il dramma convenzionale si arresta completamente e lascia spazio a una pantomima[112] per coro, orchestra e danzatori. Viene rappresentato un sogno di Aschenbach, nella scia dell'opposizione nietzschiana apollineo/dionisiaco che si svilupperà poi nell'atto secondo (dalla successiva sequenza).

Nel libretto riecheggia Pindaro, ma anche lo stile "neoterico" dei *carmina docti* catulliani: questo non fa altro che confermare i riferimenti alla cultura classica e a sottolineare come l'elemento centrale dei sogni di Aschenbach sia una perfezione stilistica e formale, personificata idealmente in Tadzio. Il fanciullo viene caricato di tutto il peso dello splendore culturale del mondo ellenistico - romano. Vi sono riferimenti al lavoro platonico (si parla espressamente della ricerca della bellezza da parte di Fedro): ciò è denso di significati. Vuol raffigurare la tensione di Aschenbach verso il bello ideale; giustifica il legame fra la sua arte e il fanciullo Tadzio; l'arte di Aschenbach consiste nel dominare con pugno di ferro lo stile e la materia per poter arrivare a trascendere la realtà, nel rinnegare il caos e il dionisiaco. Così l'oggetto della contemplazione del poeta deve essere sottratto alle regole del transeunte. In questo sogno Tadzio viene trasfigurato da ragazzo gracile e fragile a campione olimpico attraverso la sua vittoria nei giochi di Apollo: senza questo elemento il

[112] Rappresentazione scenica muta, affidata esclusivamente all'azione gestuale, talvolta accompagnata da musica o da voci fuori campo.

poeta non potrebbe giustificare la sua infatuazione per lui. Come si vedrà, non è altro che un'illusione.

Vengono così riportate e rappresentate le cinque discipline, in cui si giunge alla fine al climax della lotta che risveglia il poeta dal suo sogno: nonostante ciò, ormai è completamente abbandonato alla sua ammirazione quasi morbosa per il giovane.

Ripresosi dal mondo illusorio in cui egli stesso si è introdotto, lo scrittore nel tornare lentamente alla vita reale vuole conoscere il vero Tadzio e far collidere la sua aspirazione con la persona che l'ha suscitata: ma è bloccato da un senso di impotenza e incapacità che gli fanno sfuggire la possibilità di interazione col fanciullo. Il poeta si rende conto di amarlo: alla fine della sequenza esclamerà chiaramente "io ti amo". Così si conclude l'atto primo.

Sequenza 8: L'epidemia

La sequenza è preceduta da un breve monologo di Aschenbach il quale riflette sul suo stato emotivo/creativo in apertura del secondo atto. Questo momento pare un ulteriore tentativo di collegamento fra il mondo onirico e classicheggiante vissuto nella sequenza precedente ed il mondo reale che vivremo nella sequenza successiva. Di fatto questa parte è la naturale prosecuzione dell'ultima parte della sequenza precedente. I temi e

le riflessioni proposte sono le medesime, connotate però da un maggiore senso di realtà.

Il richiamo alla realtà è tremendamente brutale: dal Barbiere dell'albergo, Aschenbach scopre dell'esistenza di un'epidemia a Venezia. Ma non trova conferme poiché il beffardo uomo continuamente nega la sua stessa affermazione (il Barbiere è un personaggio "tramite" dello spirito dionisiaco per Aschenbach).

La scena successiva si intitola l'inseguimento. Il poeta corre per Venezia alla ricerca d'informazioni certe circa la natura del morbo. Questa scena è parallela alla sesta (con cui condivide alcuni personaggi come la mendicante, il cameriere, la guida ed i venditori). Con i personaggi incarnanti i veneziani, l'atteggiamento di Aschenbach è leggermente diverso fra opera e racconto: in quest'ultimo lo scrittore ama giocare al gatto e al topo con i suoi interlocutori, divertendosi in modo masochista a scoprire come essi gli mentano cercando di celare la verità sull'epidemia, mentre nell'opera il suo desiderio di giungere alla realtà dei fatti pare più fervido.

Giunge a scoprire la verità leggendo un giornale tedesco. Ecco che qui il poeta scopre che l'epidemia, sebbene ufficialmente smentita dalle autorità, è presente in città: ma ecco che si propone un interessantissimo parallelismo fra l'oscuro dilagare dell'epidemia in città e l'oscuro dilagare dei segreti sentimenti nel cuore di Aschenbach. Entrambe devianze alla

norma, entrambe anomalie. Ed ecco apparire la famiglia polacca: il poeta non vuole che essi scoprano del colera diffusosi nella città e tace, prevenendo una loro prematura dipartita, per gioire e godere della vista di Tadzio ancora per un po': il suo atteggiamento è complice con quello delle autorità veneziane nel nascondere la malattia. Il fatto che non voglia avvisare Tadzio per prevenire un suo malanno è anche indice della perversa natura del suo amore per il fanciullo. Qui inizia l'inseguimento di Aschenbach alla famiglia polacca per le calli di Venezia, sino a San Marco. Assistono alla messa, e avviene un incontro ravvicinato fra la famiglia e lo scrittore. E' interessante notare qui come nel libretto figuri una descrizione del cielo che richiama quasi a un universo figurativo infernale: "cielo infuocato". Oltre che essere efficace strumento per comunicare la calura vissuta in quei momenti dagli ospiti di Venezia, ci comunica anche che la situazione nell'animo di Aschenbach è sempre più disperata: la sua ricerca affannosa di congiungersi alla perfezione Apollinea e il suo rifiuto dell'istinto dionisiaco lo stanno spingendo ad essere risucchiato in un vortice "infernale".

La scena successiva, quella dei musicisti di strada, ci propone una enfatizzazione del distacco fra il poeta e la realtà (anche fisicamente: nell'ascoltare la performance dei suonatori, il poeta si dispone lontano dagli altri ospiti dell'albergo). Le canzoni popolari che questi cantano per gli ospiti, paiono raffigurare la situazione di Aschenbach con il Tadzio: il

primo numero parla di un Amore sofferto e difficile, doloroso e proibito. La domanda finale del primo numero cantato dai suonatori è: "come posso salvare l'anima mia?" Niente di più calzante la situazione di Aschenbach.

Il secondo numero pare fortemente in contrasto con il primo: è una canzone popolare portatrice dell'istanza dionisiaca del capo dei suonatori. Proprio questi viene approcciato dal poeta. Aschenbach gli chiede del morbo diffusosi a Venezia non ottenendo conferme ma smentite: subito il facchino dell'Hotel interrompe la discussione e interviene per parlare con il capo dei suonatori. Qui per la prima volta abbiamo (come nel romanzo) il distacco del punto di vista del narratore da quello del personaggio Aschenbach: per la prima volta pare che la narrazione "esca dalla coscienza del poeta" e si sposti sul piano oggettivo. Questo dura lo spazio di pochi versi.

L'ultima canzone è molto aggressiva nel riportarci sui temi focali di Morte a Venezia: l'amore fra "*una vecchia e un giovanotto, una giovane bella che si vuole maritare con un anziano, uccelletto un po' stanchino che sia in grado di fischiettar?*" E poi il sarcasmo e lo sbeffeggio finale: le risate e la linguaccia come congedo dal pubblico. Pare quasi che l'istanza Dionisiaca personificata nel capo dei suonatori si prenda gioco della posizione di Aschenbach nei riguardi di Tadzio.

Nella scena successiva continua l'indagine di Aschenbach sull'epidemia: a dialogo con un impiegato di un'agenzia viaggi, il poeta

scopre che la diffusione dell'epidemia è realmente pericolosa e concreta. Questo suscita in Aschenbach il desiderio di avvertire la "donna delle perle", madre di Tadzio, per far si che questa parta e salvi se stessa e la famiglia: questa è per il poeta l'occasione del riscatto, l'occasione buona per ripristinare nel suo animo l'equilibrio fra lo spirito apollineo e il dionisiaco, ritrovare se stesso, la sua ragione e la sua natura. Ma quando si trova di fronte alla donna tace e non dice nulla: è completamente perso nei meandri delle sue frustrazioni. Arriva a paventare la situazione in cui tutti siano colpiti dal morbo ad eccezione di lui stesso e del suo amato fanciullo. Si chiede cosa accadrebbe in tal caso. Così si conclude questa sequenza. La risposta la avremo nella sequenza successiva.

Sequenza 9: Il sogno

In questo sogno, che a differenza del primo è presente nel romanzo di Mann, abbiamo il confronto fra i due principi dionisiaco e apollineo: alla fine rimane solo il dionisiaco. Quello a cui assistiamo è un ribaltamento della condizione iniziale: Aschenbach, uomo che aveva la pretesa di governare se stesso con una ferrea razionalità alla ricerca della perfezione formale, è posto di fronte alla impossibilità di mantenere questa condizione per sempre nella sua vita. Il suo sbilanciamento perenne dalla parte apollinea di sé, ha di fatto spalancato le porte a una degenerazione della sua

istanza dionisiaca, che ora ha avuto il sopravvento. Aschenbach è dominato dal suo lato nascosto.

Sequenza 10: La spiaggia Vuota

Questa sequenza è stata isolata dalla precedente per il suo valore contenutistico: tutti sono fuggiti da Venezia e la spiaggia del Lido è desolata e deserta. Di fatto questa sequenza trasmette la trasposizione della sequenza precedente dal piano onirico a quello reale. In effetti Aschenbach pronuncia i medesimi contenuti in entrambe le sequenze: alla fine di quella precedente implora gli dei di far di lui ciò che essi vogliono, mentre in questa sequenza esclama: "fa di me ciò che vuoi". Gli dei non sono più due, ma uno solo: Dionisio.

Sequenza 11: La rincorsa alla bellezza

In questa sequenza null'altro vediamo se non la conferma di quanto affermato nelle sequenze precedenti: Aschenbach si reca nuovamente dal barbiere dell'Hotel. Ciò che vuole è ringiovanire se stesso.

Dopo il suo viaggio, si pone proprio nelle medesime condizioni della seconda istanza Dionisiaca che incontra nell'intera opera: il vecchio bellimbusto. Aschenbach si comporta proprio come quell'uomo i cui modi lo avevano tanto disgustato all'inizio del suo viaggio. Ciò sta a significare

che ormai ci troviamo di fronte ad un uomo che si è abbandonato ad una natura perversa ed irreversibile.

Sequenza 12: L'ultima visita a Venezia

In questa sequenza ci viene proposto un Aschenbach sgargiante ed entusiasta del suo nuovo aspetto che vaga per Venezia cantando e gioendo del desiderio di vedere Tadzio a breve: poco dopo ecco apparire la famiglia polacca e in questa sezione per la prima volta avviene una interazione importante fra Tadzio e il poeta: il fanciullo, mentre era inseguito dallo scrittore, si sofferma un attimo staccandosi dalla sua famiglia per fissarlo negli occhi. Questo riempie l'animo del poeta. Tadzio poi di gran carriera riparte per ricongiungersi con i suoi familiari e il poeta si rigetta a capofitto a inseguire il suo amato. Presto cede alla stanchezza e si ritrova esausto ad appoggiarsi a un pozzo per evitare di cadere a terra. Una venditrice di frutta lo raggiunge e gli vende qualche prodotto: schifosamente ammuffito e marcio, tutto troppo maturo (ogni riferimento a se stesso pare assolutamente voluto dai librettisti: Aschenbach descrivendo i frutti che mangia, pare descrivere se stesso).

In questa sequenza il tema proposto è quello una volta di più della stridente distanza fra il poeta e il suo oggetto d'amore: Tadzio è giovane, bello e in forma. Il poeta si trova costretto a cedere ai limiti del suo fisico: ecco che si celebra la cerimonia della vecchiaia, inesorabile e invincibile.

Aschenbach parla fra sé, perso nei meandri di una ricerca il cui obiettivo pare ormai sfuocato. Viene riproposto il pensiero di Socrate, che esplode nella mente del poeta più forte che mai: la passione per la bellezza conduce all'abisso.

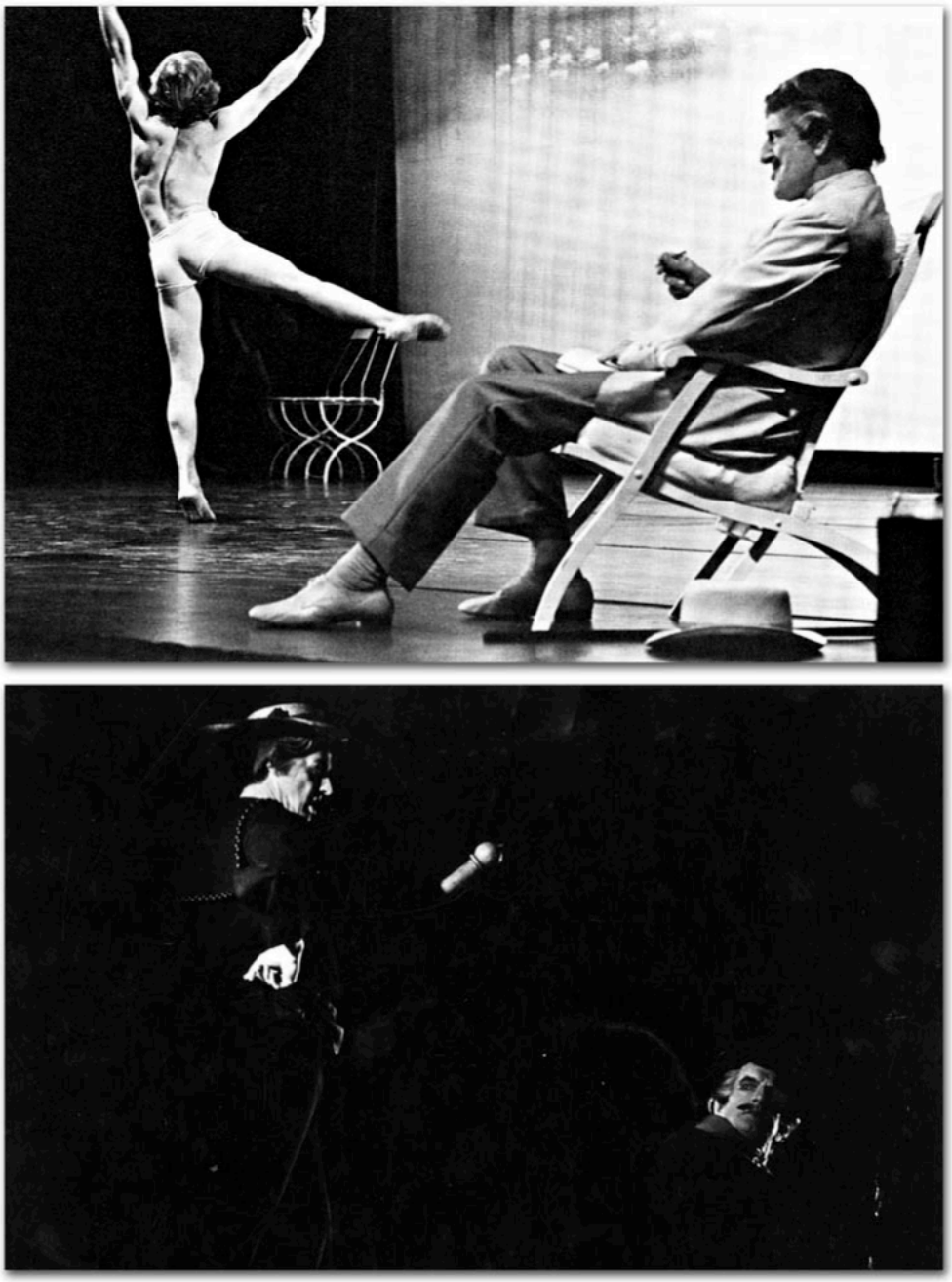
Sequenza 13: La partenza

Aschenbach rientra in albergo esausto. Trova il direttore che lo accoglie e ha un breve dialogo con lui: la frase più significativa è "our work is nearly done", ovvero "il nostro lavoro è quasi finito" pronunciata dal direttore. Il significato è ambivalente: Aschenbach sta per partire e il direttore d'albergo considera quasi esaurito il suo lavoro, oppure Aschenbach è vicino alla sua fine e il direttore, in quanto tramite dionisiaco ha quasi espletato il suo compito.

Appreso che Tadzio sta per partire, Aschenbach si reca in spiaggia per osservarlo un'ultima volta: lo vede giocare con gli altri bambini. In un gioco violento, Tadzio ha la peggio ed è sovrastato fisicamente da un suo rivale (questa demitizzazione del fanciullo pare quanto meno significativa e assolutamente antitetica alla mitizzazione cui avevamo assistito nella sequenza 5): vedendo questa scena, Aschenbach si preoccupa per il suo amato ed esclama "Tadzio!". Questa sarà la sua ultima esclamazione: a un

chiaro gesto di Tadzio, che gli volta le spalle e se ne va verso il mare, il poeta crolla e muore.

Il tempo di Aschenbach su questa terra è giunto alla fine: egli inseguendo una sua ripresa di condizione fisica e spirituale ha trovato la sua fine e la sua morte. L'uomo Aschenbach non è riuscito a perseguire quella perfezione formale cui tanto era proteso per tutta la sua esistenza: sembra che ci venga detto che lo squilibrio cui Aschenbach si è trovato di fronte per tutta la vita a favore del principio Apollineo lo abbia reso incapace di confrontarsi e di accettare la sua componente Dionisiaca; questa lo ha ucciso. Volendo leggere allegoricamente l'ultima scena, il fatto che Tadzio soccomba è sintomo del fatto che il principio Apollineo viene sovrastato e sconfitto. Molto interessante notare come non venga fatta alcuna allusione al fatto che Aschenbach sia stato colpito dal morbo del colera presente in città: questo è indice chiaro di come la causa che lo ha stroncato vada ricercata altrove.



La prima rappresentazione assoluta di Death in Venice; regia di Colin Graham, scene di John Piper, costumi di Char- les Knode, coreografia di Frederick Ashton. In scena: (sopra) Robert Huguenin (Tadzio), Peter Pears (Aschenbach); (sotto) John Shirley Quirk (il gondoliere), Peter Pears (Aschenbach).

3.5 Britten interpreta Mann

Trasporre un'opera letteraria in un altro mezzo espressivo è sempre un atto di grande responsabilità[113]. Per tale ragione, forse, Myfawny Piper[114] ebbe tante esitazioni quando Britten le chiese di ricavare una *pièce* lirica dal lungo racconto di Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*: rendere in forma musicale la raffinata e complessa arte oratoria dello scrittore tedesco non sarebbe stato affatto semplice e tantomeno lo sarebbe stato preservare il giusto equilibrio tra fedeltà al testo e adattamento alla struttura completamente differente del lavoro di Britten. Piper, tuttavia, vi riuscì scrivendo un libretto perfetto sul quale il compositore inglese creò una partitura straordinaria.

Confrontando i due testi in esame emerge, come è abbastanza naturale che Britten recupera l'intero corpus di temi proposto da Mann nella sua novella. Proprio il compositore inglese ha definito il lavoro di Mann "esattamente quello che desiderava in quel momento".

Come già detto in precedenza, pare chiaro leggendo il racconto di Mann che il vero luogo della vicenda intera non è altro se non la vita interiore di Aschenbach. In *Der Tod in Venedig*, l'ordine degli eventi è

[113] Russi R., *Letteratura e musica,* 2005, Carocci, Roma.
[114] Piper M., 1979, *op.cit.*

essenziale: si tratta di una concatenazione perfetta, dalla passeggiata a Monaco fino all'ultimo respiro sulla spiaggia del Lido. Questo intreccio va salvaguardato così come è concepito da Mann per non perdere la sua efficacia comunicativa: trasferirlo su di un medium così diverso dal testo come è il teatro presenta non poche difficoltà[115]. Britten e Piper tentano di mantenere immutata la cronologia della vicenda, operando pochissime omissioni e operazioni di riordino. La musica di Britten per di più esige una certa austerità di linguaggio, difficilmente conciliabile con l'intensa verbosità del testo di Mann. Nonostante ciò è risultato molto arduo, perfino assurdo, eliminare le parole dal testo di Mann. Così emerge come sia il lettore, sia il pubblico attraverso ogni singola frase scoprono lentamente Aschenbach fino a comprendere che tutta l'azione della novella è una reazione psicologica espressa in parole. A complicare la situazione c'è anche il carattere ambiguo del linguaggio utilizzato da Mann: molti vocaboli hanno un significato plurimo; quello semantico primario ed uno simbolico (ricongiunti in un piano terzo, il piano figurale, in cui la forza semantica primaria e le citazioni letterarie e le espressioni evocative formano il senso ultimo del racconto). Ciò sicuramente non agevola il lavoro di traduzione librettistica.

Per tutti questi motivi, la scelta di rinunciare alla presenza di un personaggio esterno, una sorta di narratore che identificasse l'onnisciente

[115] Piper M., *Writing for Britten*, in Herbert David*, The Operas of Benjamin Britten*, 1979, Hamilton. London.

Mann della novella, parve necessaria e funzionale. La scelta cadde su una diversificazione narrativa basata su tre livelli di linguaggio: un rapido recitativo per i brevi scambi fra Aschenbach e gli altri personaggi; una linea melodica più libera, spesso in versi; una prosa piuttosto diretta per i commenti ironici e le citazioni letterarie. La soluzione fu la rappresentazione dell'immaginario del vecchio scrittore. La prosa di Mann con le citazioni del *Fedro* di Platone vengono affidate al coro, mentre le chiose ai giochi dei fanciulli, l'intimo commento dell'osservatore Aschenbach alla personificazione del dio Apollo. In questa scena Tadzio viene letteralmente trasfigurato a ideale di perfezione e bellezza, in modo così intenso che perfino lo spettatore non può fare altro che percepirlo attraverso le sensazioni alterate dello scrittore. Viene così inserita la scena dei "Giochi del Dio Apollo", visione del poeta che è la perfetta sintesi del capitolo IV. La conclusione della scena è la medesima del capitolo: il climax dell'opera (l'esclamazione "Io ti amo" di Aschenbach nei riguardi di Tadzio).

Altro elemento che viene leggermente variato nella struttura è rintracciabile nella sesta scena: la cosa principale che salta all'occhio leggendo questa parte del libretto è che la Piper accentua la simmetria già proposta da Mann nel suo romanzo sostituendo il vaporetto che riporta Aschenbach in Venezia, per partire dalla stazione, con la gondola.

Una leggera variazione che porta a una maggiore enfasi sulla simmetria in cui è posto Aschenbach, molto simile all'ultimo elemento che rintraccerò come degno di nota in questa analisi: la scena del sogno. Siamo nel cap. V della novella di Mann e nella scena XIII (del secondo atto): il lavoro che viene svolto dai librettisti sulla struttura consiste in una cospicua semplificazione del numero di elementi utilizzati per veicolare il significato della scena. Piper e Britten propongono sulla scena direttamente il dio Apollo e il dio Dioniso. Questi si confrontano faccia a faccia.

Una grande intuizione di Britten fu sicuramente decidere di utilizzare dei ballerini per rappresentare Tadzio e la sua famiglia. In questo modo, riuscì a rendere in forma musicale e visiva l'incomunicabilità tra Aschenbach, il giovane e i suoi cari che Mann aveva trasmesso semplicemente non attribuendo loro alcun dialogo. Oltre a ricorrere a dei danzatori, Britten accompagnò la maggior parte delle loro performance con strumenti appartenenti alla tradizione del *gamelan*, un'orchestra di origine indonesiana costituita da metallofoni, xilofoni, percussioni, cimbali e tamburi, tramite i quali ottenne quell'effetto esotico e di estraniamento necessario a comunicare la distanza tra Aschenbach e l'oggetto del suo desiderio.

Una seconda intuizione di Britten fu il modo in cui seppe rendere la voce narrante presente nel racconto di Mann, per mezzo della quale il

lettore è costantemente informato dei pensieri e delle sensazioni percepite dal protagonista e che tende a divenire meno oggettiva man mano che la narrazione procede. La decisione non fu immediata, tuttavia la scelta di trasmettere le riflessioni del narratore attraverso modulazioni musicali dei recitativi del protagonista si rivelò perfetta. Tali recitativi erano infatti dei veri e propri soliloqui cantati dall'attore che interpretava Aschenbach sul palcoscenico colto nell'atto di scrivere nel suo diario e, così facendo, trasmettere al pubblico i pensieri e le emozioni del tormentato artista trasformando il pubblico stesso nel narratore onnisciente dell'intera opera.

Quanto invece all'ironia, così presente e così ambigua nel racconto di Mann, che vi fece ricorso al fine di parodiare tutto ciò che il protagonista considerava di grande importanza, Britten scelse di utilizzarla nel modo in cui l'aveva usata lo scrittore tedesco, inserendo nell'opera brevi e rari momenti ironici. Tra questi il migliore è la musica associata al personaggio di Aschenbach: il *bravado* che accompagna il testo è ridotto dall'accento di dissonanza nell'armonia divenendo completamente vacillante verso la fine dell'opera, quando il protagonista cade dal suo sostegno e non riesce nemmeno a ripetere il suo mantra.

Un ultimo elemento di difficile trasposizione dal romanzo all'opera è la figura del viaggiatore, la cui presenza nel racconto evoca la visione di un paesaggio tropicale. Non potendo accedere direttamente ai pensieri di Aschenbach, Britten scelse di far descrivere al viaggiatore la visione che il

protagonista stava avendo in un duetto ricco di modulazioni emotive, duetto destinato a interrompersi al risvegliarsi di Aschenbach dal suo sogno ad occhi aperti. In tal modo, il compositore inglese riuscì a comunicare efficacemente e con ricchezza di suggestioni tutta la complessità degli impulsi dionisiaci giunti a tormentare l'animo del protagonista.

Fino al risveglio di Aschenbach dal suo sogno ad occhi aperti, il racconto e l'opera sembrano coincidere sebbene si siano resi necessari numerosi cambiamenti. A partire dal secondo capitolo di *Der Tod in Venedig*, tuttavia, il romanzo e la sua trasposizione musicale iniziano a divergere. Mentre nel testo di Mann appare una lunga riflessione sui lavori di Aschenbach accompagnata, poco oltre, da una digressione circa l'eredità apollinea e dionisiaca ricevuta dal protagonista dai suoi genitori (dal padre Aschenbach sembrerebbe aver avuto in dono la razionalità e la compostezza apollinee, mentre dalla madre egli avrebbe ereditato le qualità dionisiache), Britten preferisce passare direttamente alla partenza per Venezia, saltando tutto il brano. I giovani uomini e l'anziano damerino sono già lì e Aschenbach reagisce con orrore quando scopre che quest'ultimo non è giovane come sembra. Inoltre, e qui Britten include alcune curiose premonizioni, essi stanno cantando una canzone su Venezia che Aschenbach riprenderà quando indosserà l'abito e il trucco dell'anziano damerino, verso la fine della storia. Ciò permette al

compositore inglese di porre l'anziano damerino come la continuazione del viaggiatore sottolineando l'importanza di un personaggio il cui ruolo nel racconto è assai ridotto, ma la cui presenza è certamente essenziale per far comprendere all'ascoltatore che molto del destino di Aschenbach è fuori dal suo controllo, che il fato sta cioè cospirando contro di lui. È importante osservare, inoltre, che poco dopo l'apparizione del damerino Britten fa entrare in scena il gondoliere, la terza figura dionisiaca collegata all'inquietudine interiore di Aschenbach, e che successivamente ne compariranno altre quattro, tutte – e questa è una straordinaria possibilità offerta dall'opera – interpretate dallo stesso attore. Nel racconto, infatti, sebbene Mann attribuisca loro una parvenza fisica più o meno simile (hanno tutti un grande pomo d'Adamo, capelli rossi, naso schiacciato, un cappello dalla tesa dritta e sono di origine straniera), mai è suggerito che si tratti dello stesso uomo.

Un'altra deviazione rispetto al romanzo è la scelta del compositore inglese di connettere con la figura di Dioniso/Morte due personaggi che nel testo di Mann non hanno alcun legame con essa: il direttore dell'albergo e il barbiere. Nel racconto il primo è semplicemente un servile ruffiano, mentre nell'opera sembra acquistare una parvenza minacciosa prendendo parte alla progressiva distruzione di Aschenbach. Allo stesso modo, il secondo personaggio, il barbiere, dapprima apparentemente innocuo sia nel romanzo sia nell'opera, subisce invece un mutamento radicale in

quest'ultima dove, a mano a mano che la pièce avanza, si tramuta nel vero responsabile della trasformazione del protagonista nell'anziano damerino.

A questo punto, nel racconto accade qualcosa: Aschenbach cambia tono e diventa aulico nella piena coscienza (sebbene ridicola) dell'importanza del suo lavoro di scrittore (Apollo agisce ora sul personaggio richiamandolo alla razionalità e alla forma); nel suo testo musicale, al contrario, Britten si limita a porre in evidenza il passaggio da uno stile giovanile più dionisiaco a uno maturo più apollineo[116]. Britten e Piper realizzano di aver reso il cambiamento avvenuto in Aschenbach dalla giovinezza dionisiaca alla maturità apollinea, tuttavia sono coscienti di non poter andare oltre limitandosi a stabilizzare in forma musicale le caratteristiche associate a queste divinità greche.

Questo non è, però, l'unico esempio di una divergenza realmente profonda tra racconto e opera. Nel testo di Mann, infatti, in relazione alla sua destinazione geografica Aschenbach viene dapprima fatto sbarcare su un'isola dell'Adriatico dove, solamente in seguito, realizzerà che la sua reale meta è Venezia; diversamente, Britten e Piper scelgono di tagliare completamente le parti connesse alla permanenza sull'isola ed inviare il protagonista direttamente alla città lagunare. Ciò in quanto, come ebbe ad affermare l'autrice del libretto nei suoi scritti, seppur considerando il brano a loro dire esso non aggiungeva nulla di particolarmente rilevante alla

[116] Roberto R., *Le voci di Dioniso: il dionisismo novecentesco e le trasposizioni musicali delle Baccanti*, 2008, EDT, Torino.

storia, ed anzi, forse rallentava addirittura l'andamento dell'opera. Vi è poi la questione dell'enfasi posta da Britten sul conflitto tra Apollo e Dioniso. Nella prima parte dell'opera, infatti, Apollo appare come il dio che governa la vita di Aschenbach e che, in seguito, entrerà in aspro conflitto con Dioniso nella lotta per la conquista dell'anima del protagonista. Nel romanzo di Mann, invece, entrambi gli dei sono sia buoni sia malvagi, ma la loro presenza è puramente simbolica.

Britten inventa, inoltre, un episodio che nel testo originale non esiste: i cosiddetti "giochi di Apollo". Mentre osserva Tadzio giocare sulla spiaggia con altri ragazzi, Aschenbach inizia a fantasticare che il giovane polacco stia prendendo parte a una sorta di giochi olimpici di Apollo, una fantasia probabilmente sedimentata nella mente del protagonista dal dio stesso. Questi, a sua volta, si convince che sublimare platonicamente la figura di Tadzio possa allontanarlo dalle tentazioni del desiderio e della passione dionisiaca: "[…] se l'arte consiste nel governare con rigore la forma e il contenuto allo scopo di trascendere il caos della realtà, sottraendo l'oggetto della contemplazione al disordine e all'impermanenza della materia, la trasfigurazione di Tadzio a campione olimpico attraverso la vittoria nel pentathlon permettere ad Aschenbach di giustificare temporaneamente la propria infatuazione per lui come un rapimento divino. Tadzio è lo psicopompo inviatogli dal destino per elevare la sua arte."

Naturalmente, si tratta di un'illusione. Poco dopo l'immaginaria vittoria di Tadzio nei giochi, quando Aschenbach pianifica di congratularsi con lui, si rende invece conto di non essere in grado di rivolgere la parola al giovane. Ciò che Aschenbach non capisce è che la frenesia che ora lo tormenta non è amore di pura bellezza apollinea, bensì passione dionisiaca che, da ora in avanti, lo sfinirà sino a portarlo alla morte. Il potere di Dioniso sta prendendo il sopravvento. Addirittura Britten fa apparire il dio in persona per la prima e unica volta (e ciò consiste in una vera divergenza rispetto al racconto di Mann, nel quale gli dei non sono mai direttamente nominati) in un sogno nel quale combatte per sottrarre Aschenbach al potere di Apollo. Lo scontro è violento, i due dei cantano e si sfidano per catturare l'anima del protagonista: alla fine, è il dio del piacere a trionfare.

Britten quieta la musica, potente ma raffinata, accompagnando la morte di Aschenbach con una melodia che è la fusione tra il "tema di Tadzio" e il motivo cantato dal protagonista alla fine dei giochi di Apollo. Ciononostante, avendo tonalità differenti, i due temi non sono pienamente complementari; il che regala alla chiusura dell'opera una sorta di ambiguità che cancella ogni possibile sentimentalismo eroico o senso di tristezza.

Britten, forse anch'egli troppo apollineo per troppo tempo della sua vita, ha alfine ritrovato il suo lato dionisiaco attraverso il canto "dolce-amaro" di un uomo sconfitto, ma anche pacificato.

La prima assoluta di Death in Venice; regia di Colin Graham, scene di John Piper, costumi di Charles Knode, coreografia di Frederick Ashton. In scena: Peter Pears (Aschenbach). Compagno d'arte e di vita di Britten.

4. BIBLIOGRAFIA

I riferimenti bibliografici seguenti sono presentati in ordine alfabetico per autore. L'edizione indicata è quella da me consultata; tra parentesi, ove necessario, è indicato l'anno di prima pubblicazione nella lingua del titolo.

4.1 OPERE DI RIFERIMENTO

BRITTEN BENJAMIN

2010 *Morte a Venezia – DVD*, regia di Pizzi, Orchestra Teatro La Fenice, coro del teatro La Fenice, Genova, DYNAMIC.

2008 *Libretto dell'opera*, La Fenice prima dell'Opera, Venezia, Teatro La Fenice.

MANN THOMAS

1963 *Tutte le opere di Thomas Mann. 13. Epistolario 1889-1936,* Milano, Mondadori.

2009 *La morte a Venezia, testo tedesco a fronte,* (traduzione di Elisabeth Galvan), Padova, Marsilio.

2015 *La morte a Venezia,* (traduzione di Anita Rho), Torino, Einaudi.

VISCONTI LUCHINO

1971 *Morte a Venezia,* Roma, Warner Bros Entertainment Italia.

1971 *"Morte a Venezia" di Luchino Visconti,* (a cura di Lino Micciché), Bologna, Cappelli.

4.2 VOLUMI

AA. VV.

1984 *The Britten Companion*, London, Faber and Faber

2005 *Il cinema di Luchino Visconti tra società e altre arti. Analisi di film*, Milano, CUEM.

2008 *Visconti. Scritti, film, star e immagini*, Milano, Mondadori Electa

ADAIR GILBERT

2002 *La vera storia di Tadzio. L'icona bionda di Morte a Venezia*, Roma, Arcana.

AITKEN WILL

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

ANTOSA SILVIA

2012 *Queer Crossing. Theories, bodies, texts,* Milano, Mimesis.

ATTOLINI VITO

1983 *Sotto il segno del film,* Bari, Adda.

AUERBACH ERICH

2000 *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1956), Torino, Einaudi.

BACON HENRY

1998 *Visconti: Exploration of beauty and decay*, Cambridge, Cambridge University Press.

BARTHES ROLAND

2008 *La camera chiara. Note sulla fotografia,* (1980), Torino, Einaudi.

BASSI UGO

2014 *Benjamin Britten, il signore della musica,* Monza, Casa musicale eco.

BAZIN ANDRE'

1979 *Che cos'è il cinema,* Milano, Garzanti.

BELARDINELLI ANNA MARIA

2012 *Dioniso e il dionisismo: le Baccanti di Euripide e la Morte a Venezia di Thomas Mann,* in *Dionysus ex machina,* III, dionysusexmachina.it.

BENINI ARNALDO, SCHNEIDER ARNO

2007 (a cura di) *Thomas Mann nella storia del suo tempo – Thomas Mann in der Geschichte seiner Zeit*, Firenze, Passigli.

BERNARDI SANDRO

2002 *Il paesaggio nel cinema italiano,* Venezia, Marsilio.

BERTONI CLOTILDE

2002 *Dalla pagina allo schermo: il senso sospeso di un racconto,* in C. Boito, *Senso*, Lecce, Piero Manni.

BLOOM HAROLD

2002 *Thomas Mann*, New York, Infobase publishing.

BOHM KARL WERNER

1991 *Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma der Homosexualität. Untersuchungen zu Frühwerk und Jugend,* Wurzburg, Konigshausen & Neumann.

BONO FRANCESCO, CIMMINO LUIGI, PANGARO GIORGIO

2014 (a cura di) *Morte a Venezia. Thomas Mann/Luchino Visconti: un confronto,* Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino Editore.

BROOKS PETER

2004 *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984)*,* Torino, Einaudi.

BRUNETTA GIAMPIERO

1976 (a cura di) *Cinema e letteratura,* Bologna, Zanichelli.

BRUNETTA GIAMPIERO, FACCIOLI ALESSANDRO

2004 *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento,* Venezia, IVSLA.

BUTLER JUDITH

2001 *La rivendicazone di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, Torino, Bollati Boringhieri.

2010 *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, Milano, Raffaello Cortina.

2013 *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* (2004), Bari, Laterza.

2014 *Fare e disfare il genere,* Milano-Udine, Mimesis.

CARPENTER HUMPHREY

1992 *Benjamin Britten: a biography*, New York, MacMillan.

CATTORINI PAOLO

2006 *Bioetica e cinema: racconti di malattia e dilemmi morali,* Milano, Franco Angeli.

CAVARERO ADRIANA

2011 *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione* (1997), Milano, Feltrinelli.

CESERANI REMO

2010 *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline,* Milano-Torino, Bruno Mondadori.

CHECCONI SERGIO

1966 *Thomas Mann,* Firenze, La Nuova Italia.

CHIARINI PAOLO

1961 *Cultura e poesia nell'opera di Thomas Mann* in *Romanticismo e realismo nella letteratura tedesca,* Padova, Liviana.

COMETA MICHELE

2012 *La scrittura delle immagini,* Milano, Raffaello Cortina.

CORTELLAZZO SARA, TOMASI DARIO

1998 *Letteratura e cinema,* Roma-Bari, Laterza.

D'ANNUNZIO GABRIELE

1996 *Il fuoco,* Milano, Mondadori.

DE ANGELIS ENRICO

1976 *Arte e ideologia grande borghese. Mann, Musil, Kafka, Brecht,* Torino, Einaudi.

DE MAURO TULLIO

1982 *Minisemantica,* Roma-Bari, Laterza.

DELASSALLE BEATRICE

1994 *Luchino Visconti Tod in Venedig,* Aechen, Shaker.

DELEUZE GILLES

2003 *Cinema. Vol. 1. L'immagine-movimento,* Milano, Ubulibri.

2004 *Cinema. Vol. 2. L'immagine-tempo,* Milano, Ubulibri.

DIANA BARBARA

1997 *Il sapore della conoscenza: Benjamin Britten e "Death in Venice",* Torino, Paravia.

DUSI NICOLA

2003 *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura,* Torino, UTET.

ECO UMBERTO

2002 *Lector in fabula,* (1979), Milano, Bompiani.

2013 *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (2003)*,* Milano, Bompiani.

ELLERO ROBERTO

1983 (a cura di), *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema,* Venezia, Comune di Venezia.

EURIPIDE

2004 *Le Baccanti. Testo greco a fronte,* Milano, Rizzoli.

FERRERO ADELIO

1977 (a cura di) *Visconti: il cinema. Catalogo critico,* Modena, Comune di Modena.

FERTONANI ROBERTO

1975 *Echi classici in Der Tod in Venedig di Thomas Mann,* in *Acme. Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano,* XXVIII / 1-2, Milano.

FOUCAULT MICHEL

2000 *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-75),* Milano, Feltrinelli.

2003 *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-82),* Milano, Feltrinelli.

2010 *Scritti letterari* (1971), Milano, Feltrinelli.

2013 *Storia della sessualità (La volontà di sapere, L'uso dei piaceri, La cura di se)* (1978-1985), Milano, Feltrinelli.

2013 *L'archeologia del sapere* (1971), Milano, Rizzoli.

FOURNIER-FACIO GASTON

2010 (a cura di) *Gustav Mahler. Il mio tempo verrà. La sua musica raccontata da critici, scrittori e interpreti (1901-2010),* Milano, Il Saggiatore.

FRESCHI MARINO

2005 *Thomas Mann,* Bologna, Il Mulino.

FREUD SIGMUND

2013 *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio* (1991)*,* Torino, Bollati Boringhieri.

FUMAGALLI ARMANDO

2004 *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Milano, Il Castoro.

FUSILLO MASSIMO

2006 *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel novecento,* Bologna, il Mulino.

2007 *La contaminazione dell'artista apollineo. Morte a Venezia e Le Baccanti,* in *A.I.O.N. Sezione germanica,* XVII / 1-2.

2009 *Estetica della letteratura,* Bologna, il Mulino.

GALVAN ELISABETH

2011 *Introduzione a La morte a Venezia,* in Thomas Mann [I Meridiani], Milano, Mondadori.

GENETTE GERARD

1997 *Palinsesti: la letteratura al secondo grado* (1982), Torino, Einaudi.

2006 *Figure III. Discorso del racconto* (1976), Torino, Einaudi.

GIACCHINO LUIGI

2009 *Ascoltare le immagini,* Roma, Gremese.

GIRARD RENE'

1999 *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1965), Milano, Bompiani.

GOLL THOMAS

2000 *Die Deutschen und Thomas Mann. Die Rezeption des Dichters in Abhangigkeit von der politischen Kultur Deutschlands 1898-1955,* Baden-Baden, Nomos.

HARLE GERHARD

1988 *Mannerweiblichkeit. Zur Homosexualitat bei Klaus und Thomas Mann,* Frankfurt am Main, Athenaum.

HEYMAN RONALD

1995 *Thomas Mann: a biography*, New York, Scribner.

HUTCHEON LINDA

2011 *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie tra letteratura, cinema e nuovi media*, (2006), Roma, Armando.

JAKOBSON ROMAN

2002 *Saggi di linguistica generale* (1966), Milano, Feltrinelli.

JESI FURIO

1972 *Thomas Mann,* Firenze, La Nuova Italia.

2001 *Materiali mitologici,* Torino, Einaudi.

KRAVANJA PETER

2008 *Visconti lettore di Proust*, Roma, Portaparole.

KURZKE HERMANN

2005 *Thomas Mann. La vita come opera d'arte,* Milano, Mondadori.

LARNER JAMES M.

2006 *Benjamin Britten and Luchino Visconti: Iterations of Thomas Mann's "Death in Venice",* PhD, Florida State University.

LOTMAN JURIJ

1980 *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura,* Roma-Bari, Laterza.

1980 *La struttura del testo poetico,* Milano, Mursia.

1998 *Il girotondo delle muse. Saggi di semiotica delle arti e della rappresentazione,* Bergamo, Moretti e Vitali.

LUKACKS GYORGY

2005 *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna* (1953), Milano, SE.

MACCHIA ALESSANDRO

2013 *Benjamin Britten,* Palermo, L'Epos.

MAGGITTI VINCENZO

2007 *Lo schermo tra le righe. Cinema e letteratura nel novecento,* Napoli, Liguori.

MAYER HANS

1955 *Thomas Mann,* Torino, Einaudi.

1977 *I diversi,* Milano, Garzanti.

MELE RINO

1972 *Morte a Venezia,* Salerno, K Teatro.

METZ CHRISTIAN

1977 *Cinema e psicoanalisi. Il significante immaginario,* Venezia, Marsilio.

MORANDINI MORANDO

2009 *Dizionario dei film,* Bologna, Zanichelli.

MICCICHE' LINO

1971 (a cura di), *Morte a Venezia di Luchino Visconti*, Bologna, Cappelli.

1980 *Cinema italiano degli anni '70,* Venezia, Marsilio.

1997 (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70,* Venezia, Marsilio.

1998 *Visconti e il neorealismo,* Venezia, Marsilio.

2002 *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Venezia, Marsilio.

MICHELI SERGIO

1991 *Il film. Struttura, lingua, stile,* Roma, Bulzoni.

2000 *Lo sguardo oltre la norma. Cinema e arte figurativa,* Roma, Bulzoni.

MITCHELL DONALD

1987 (a cura di), *Benjamin Britten: "Death in Venice",* Cambridge, Cambridge University Press.

MORETTI GIAMPIERO

2002 *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo,* Napoli, Guida.

MOSCARIELLO ANGELO

1981 *Cinema e/o letteratura,* Bologna, Pitagora.

2005 *L'immagine equivalente. Corrispondenze tra cinema e letteratura da Dante a Robbe-Grillet,* Bologna, Pitagora.

NAGLIA SANDRO

1995 *Mann, Mahler, Visconti: Morte a Venezia,* Pescara, Edizioni Tracce.

NEILL EDUARD

1985 *Britten* in *Dizionario della musica e dei musicisti,* Torino, UTET.

NIETZSCHE FRIEDRICH

2013 *La nascita della tragedia* (1972), Milano, Adelphi.

NOLTE ERNST

2009 *La rivoluzione conservatrice*, Roma, Rubettino.

NOWELL-SMITH GEOFFREY

2003 *Luchino Visconti*, London, BFI Publishing.

OGNIBENE FABIO

2010 *Die Sehnsucht nach Italien. Thomas Mann und sein ambivalentes Verhaltnis zur Welt Italiens,* Wurzburg, Konighausen & Neumann.

OLIVER MICHAEL

2008 *Benjamin Britten. 20th Century Composers*, London, Phaidon.

PARKS TIM

2014 *Romanzi pieni di vita,* Bari, Laterza.

PASOLINI PIER PAOLO

1999 *Saggi sulla letteratura e sull'arte,* Milano, Mondadori.

PETAZZI PAOLO

1998 *Le sinfonie di Mahler,* Venezia, Marsilio.

PETROCCHI GIORGIO

1991 *Letteratura e musica,* Firenze, Olschki.

PICART CAROLINE JOAN S.

1999 *Thomas Mann and Friedrich Nietzsche: Eroticism, Death, Music ad Laughter*, Amsterdam, Rodopi.

PIPER MYFANWY

1973 *Death in Venice*, London, Faber.

1979 *Writing for Britten,* in HERBERT DAVID, *The Operas of Benjamin Britten,* Londra, Hamilton.

PRAVADELLI VERONICA

2000 (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Venezia, Marsilio.

PROIETTI PAOLO

2008 *Specchi del letterario: l'imagologia. Percorsi di letteratura comparata,* Palermo, Sellerio.

PROIETTI PAOLO, BOCCALI RENATO

2009 (a cura di), *Le frontiere dell'alterità,* Palermo, Sellerio.

PUGLISI GIOVANNI, PROIETTI PAOLO

2002 *Le città di carta,* Palermo, Sellerio.

QUIRK LAWRENCE

1983 *The Great Romantic Films,* New Jersey, Citadel Press.

RADIGALES JAUME

2001 *Muerte in Venezia. Luchino Visconti: Estudio critico,* Barcellona, Paidos.

RAGGHIANTI CARLO LUDOVICO

1964 *Cinema arte figurativa,* Torino, Einaudi.

RINALDI CIRUS

2016 *Sesso, sé e società. Per una sociologia delle sessualità,* Milano, Mondadori.

RONDOLINO GIANNI

2006 *Luchino Visconti,* Torino, UTET.

ROSS MICHAEL L.

1994 *Storied cities: literary imaginings of Florence, Venice and Rome,* Santa Barbara CA, Greenwood Press.

RUCHAT ANNA

2000 (a cura di) *Thomas Mann. Come lavorava, come lo abbiamo letto,* Pavia, Ibis.

RUSSI ROBERTO

2005 *Letteratura e musica,* Roma, Carocci.

2008 *Le voci di Dioniso: il dionisismo novecentesco e le trasposizioni musicali delle Baccanti,* Torino, EDT.

RUTELLI ROMANA

2004 *Dal libro allo schermo. Sulle traduzioni intersemiotiche dal testo verbale al cinema,* Pisa, ETS.

SCHENK CHRISTIANE

1987 *Venedig im Spiegel der Décadence-Literatur des Fin de siècle,* Francoforte, Lang.

SCHIFANO LAURENCE

1988 *Luchino Visconti. Furst des Films,* Gernsbach, Katz.

SCHOLES ROBERT, KELLOGG ROBERT

2003 *La natura della narrativa* (1966)*,* Bologna, il Mulino.

SEDGWICK EVE KOSOFSKY

1985 *Between men. Literature and male homosocial desire,* New York, Columbia University Press.

2011 *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità,* Roma, Carocci.

SERVEDIO GAIA

1987 *Luchino Visconti. A Biography,* Londra, Weidenfeld & Nicholson.

SIMMEL GEORG

1976 *Metafisica della morte,* Milano, ISEDI.

SORLIN PIERRE

2001 *I figli di Nadar,* Torino, Einaudi.

SPEDICATO EUGENIO

2008 *Literatur auf der Leinwand. Am Beispiel von Luchino Viscontis Morte a Venezia,* Wurzburg, Konigshausen & Neumann.

STAM ROBERT, BURGOYNE ROBERT, FLITTERMAN-LEWIS SANDY

2004 *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo,* (1999), Milano, Bompiani.

TINAZZI GIORGIO

2007 *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura,* Venezia, Marsilio.

TOFFOLO STEFANO

2006 *Venezia nel cinema di Luchino Visconti: da Senso di Camillo Boito a Morte a Venezia di Thomas Mann*, Venezia, Nattan.

TRAMONTANA GAETANO

2003 *Invito al cinema di Luchino Visconti*, Milano, Mursia.

TRIONE VINCENZO

2014 *Effetto città. Arte, cinema, modernità,* Milano, Bompiani.

VITTORINI FABIO

1998 *Fabula e intreccio,* Firenze, La Nuova Italia.

2005 *Il testo narrativo*, Roma, Carocci.

2010 *Il sogno all'opera. Racconti onirici e testi melodrammatici,* Palermo, Sellerio.

WIDMAIER-HAAG SUSANNE

1998 *Es war das Lachendes Narziss. Die Theorien der Psychoanalyse im Spiegel der literaturpsychologischen Interpretationen des Tod in Venedig,* Wurzburg, Konighausen & Neumann.

WYSLING HANS, FISCHER MARIANNE

1975 (a cura di) *Dichtungen: Thomas Mann 1889-1917,* vol. 14/I, Munchen – Frankfurt/Main, Heimeran.

4.3 ARTICOLI

ARGENTIERI MINO

12 marzo 1971, *Dolcezza e furore, condanna e pietà in Morte a Venezia,* in "Rinascita", n. 3, p. 19.

ARISTARCO GUIDO

marzo-aprile 1971, *L'odore di morte nella poetica viscontiana,* in "Cinema nuovo", n. 210, pp. 120-124.

BARBESI LUIGI

9 marzo 1971, *Morte a Venezia,* in " L'Arena".

BASSOTTO CAMILLO

1971, *Morte a Venezia,* in "CM", n. 1, pp. 24-29.

BELARDO GIAN FILIPPO

10 marzo 1971, *Morte a Venezia,* in "L'Osservatore Romano".

BIANCHI PIETRO

6 marzo 1971, *Morte a Venezia secondo Visconti,* in "Il Giorno".

BIRAGHI GUGLIELMO

5 marzo 1971, *Il film,* in “Il Messagero”.

BOLOGNA CARLO

9 marzo 1971, *Il canto di Mahler*, in “L’Arena”.

BRUNO EDOARDO

marzo 1971, *La struttura apparente: Minnelli, Bertolucci, Visconti, Hawks, Penn, Truffaut*, in “Filmcritica”, n. 214, pp. 122-124.

CARNAZZI FEDERICO

aprile 1971, *L’ebrezza infernale*, in “Cineforum”, n. 101, pp. 48-57.

CASIRAGHI UGO

6 marzo 1971, *La caduta di un artista*, in “L’Unità”.

CASTELLANO GIANNI

6 marzo 1971, *La caduta di una civiltà nel bel film di Visconti*, in “Il Resto del Carlino”.

CAVALLARO GIOVAN BATTISTA

aprile 1971, *Una vocazione autodistruttiva*, in “Cineforum”, n. 102, pp. 42-47.

CAVICCHIOLI LUIGI

30 marzo 1971, *Una faccenda terribilmente privata*, in “La Domenica del Corriere”, n. 13, p. 83.

CIBOTTO GIAN ANTONIO

6 marzo 1971, *Gli amorosi tradimenti di un grande Visconti*, in “Il Gazzettino”.

COLOMBO FRANCO

15 marzo 1971, *Visconti, dalla denuncia alla meditazione*, in “L’Eco di Bergamo”.

COMUZIO ERMANNO

aprile 1971, *Mann, Mahler, Visconti*, in “Cineforum”, n. 102, pp. 57-62.

DALLAMANO PIERO

5 marzo 1971, *Ciò che sopravvive del libro di Mann*, in “Paese Sera”.

DEL BUONO ORESTE

16 marzo 1971, *Thomas Mann carrozzato da Visconti*, in “L’Europeo”, n. 9-10, p.79.

DELL’ACQUA GIAN PIERO

maggio-agosto 1971, *Morte a Venezia,* in “Cinemasessanta”, n. 83-84, pp. 51-67.

FERRERO ADELIO

11 aprile 1971, *Da Mann a Visconti*, in “Mondo Nuovo”, n. 14, p. 11.

FOFI GOFFREDO

aprile 1971, *Morte a Venezia di Luchino Visconti,* in “Quaderni Piacentini”, n. 43, pp.178-180.

FROSALI SERGIO

19 marzo 1971, *L'ultimo Visconti*, in "La Nazione".

GRAZZINI GIOVANNI

6 marzo 1971, *Morte a Venezia di Visconti,* in "Corriere della Sera".

GUGLIELMINO GIAN MARIA

6 marzo 1971, *Visconti degno di Mann*, in "La Gazzetta del Popolo".

LIVERANI MAURIZIO

marzo 1971, *Visconti: i suoi modelli, il suo distacco, la sua lezione*, in "Il Dramma", n. 3, pp. 50-51.

MANDELLI ALFREDO

29 marzo 1971, *Visconti ci fa scoprire Mahler*, in "Oggi", n. 13, pp. 118-119.

MARAONE ELIO, SOMMAVILLA GUIDO

aprile 1971, *Visconti e Mann: morte storica e morte mitica a Venezia*, in "Letture", n. 4, pp. 305-309.

MELODIA ANDREA

maggio 1971, *Morte a Venezia,* in "Rivista del cinematografo", n. 5, pp. 232-233.

MICCICHE' LINO

5 marzo 1971, *Morte dell'artista borghese*, in "Avanti!".

MONETTI FRANCO

maggio 1971, *Morte a Venezia,* in “Cineschedario”, n. 41, pp.223-227.

MORANDINI MORANDO

13 marzo 1971, *Per l’ultimo Visconti Thomas Mann è un alibi*, in “Tempo”, n. 10-11, p. 68.

MORAVIA ALBERTO

14 marzo 1971, *Un idillio nato tra i bacilli*, in “L’Espresso”, n. 11, p. 23.

NAPOLI GREGORIO

6 marzo 1971, *Dalle pagine di Thomas Mann un nuovo capolavoro di Visconti*, in “Giornale di Sicilia”.

ORSINI ONORATO

8 marzo 1971, *Da Venezia con amore*, in “La Notte”.

PAULOVICH SERGIO

14 marzo 1971, *L’ultima belle époque prima della catastrofe*, in “La Fiera Letteraria”, n. 5, p. 29.

PESCE ALBERTO

8 marzo 1971, *Morte a Venezia,* in “Giornale di Brescia”.

PESTELLI LEO

6 marzo 1971*, La Venezia decadente di Mann nell’opera raffinata di Visconti*, in “La Stampa”.

QUARANTOTTO CLAUDIO

7 marzo 1971, *Morte a Venezia,* in “Giornale d’Italia”.

RABONI GIOVANNI

6 marzo 1971, *Così muoiono a Venezia i sogni decadenti*, in “Avvenire”.

RICCIUTI VITTORIO

6 marzo 1971, *Morte a Venezia di Visconti*, in “Il Mattino”.

RIPA ORNELLA

3 aprile 1971, *Una morte bellissima*, in “Gente”, n. 13, p. 84.

RONDI GIAN LUIGI

5 marzo 1971, *In Morte a Venezia un dialogo di sguardi*, in “Il Tempo”.

SACCHI FILIPPO

21 marzo 1971, *Operazione di magia dell’ultimo Visconti*, in “Epoca”, n. 11, p. 86.

SALA ALBERICO

6-7 marzo 1971, *Troppa musica rispetto a Mann*, in “Corriere d’Informazione”.

SCAGNETTI ALDO

5 marzo 1971, *Il destino di un vinto nel Mann di Visconti*, in “Paese Sera”.

SOLMI ANGELO

29 marzo 1971, *Dolce morte di un amore proibito*, in “ Oggi”, n. 13, p.118.

TACCHERI UMBERTO

1997, *Morte a Venezia di Luchino Visconti: una lettura retrospettiva*, in “RLA. Romance Languages Annual”, n. 9, pp. 359-367.

TIAN RENZO

5 marzo 1971, *Il libro*, in “Il Messagero”.

TINAZZI GIORGIO

30 aprile 1971, *Per Morte a Venezia: Visconti, forma e dissoluzione*, in “Il Ponte”, n. 4, pp. 472-479.

TORRI BRUNO

gennaio-aprile 1971, *Luchino Visconti e Thomas Mann*, in “Cinemasessanta”, n. 81-82, pp.57-65.

TROMBADORI ANTONELLO

31 marzo 1971, *Un quadro stupendo dipinto sulla pellicola*, in “Vie Nuove”, n. 13, pp. 42-43.

TURRONI GIOVANNI

settembre-ottobre 1971, *Umano/Disumano*, in “Filmcritica”, n. 218, pp. 394-396.

VALDATA ACHILLE

7 marzo 1971, *Morire è un po’ a Venezia*, in “Stampa Sera”.

VALMARANA PAOLO

6 marzo 1971, Lussuose ma tardive le nozze Visconti – Mann, in “Il Popolo”.

VIGORELLI GIANCARLO

marzo 1971, Thomas Mann restituito non ricostruito, in “Il Dramma”, n. 3, p. 49.

ZURLINI VALERIO

marzo 1971, La partita estrema, in “Il Dramma”, n. 3, pp. 52-54.

...la vita, in quanto poggia su se stessa e deve essere compresa in base a se stessa, conosce soltanto l'eterna lotta reciproca di quegli dei - cioè, l'inconciliabilità e quindi l'insolubilità della lotta tra i punti di vista ultimi possibili in generale di fronte alla vita, vale a dire la necessità di decidere tra di essi. Se in queste condizioni la scienza sia degna di diventare una "professione" per qualcuno, e se essa stessa costituisca una "professione" oggettivamente fornita di valore - ciò è di nuovo un giudizio di valore...

Max Weber, *La scienza come professione*, 2001, Edizioni di Comunità, Torino

- Non è sicuro di quello che dice? Si prepara a cambiare di nuovo, a spostarsi in ragione delle domande che le fanno, a dire che le obiezioni non si accentrano realmente sul nucleo delle sue formulazioni? Si prepara a dire ancora una volta di non essere mai stato quello che le rimproverano di essere? Sta preparandosi già la scappatoia che le consentirà, nel prossimo libro, di risorgere altrove e di schernire tutti come fa adesso: no, no, no, non sono dove mi cercate, ma qui da dove vi guardo ridendo.

Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, 2013, Rizzoli, Milano

A mio padre Aurelio Angelini, mia madre Piera Fallucca

e al mio compagno Marco Ingrassia, per…..