



Sanna, Simonetta (1977) *Le Coordinate del tempo e dello spazio in "Der Tod in Venedig"*. Cagliari, EDES Editrice Democratica Sarda. 72 p.

<http://eprints.uniss.it/6002/>

Simonetta Sanna Gallizioli - Le coordinate del tempo e dello spazio in "Der Tod in Venedig."

**Simonetta Sanna Gallizioli**

**Le coordinate del tempo  
e dello spazio in  
"Der Tod in Venedig,"**

L. 2.000

**des**

**Simonetta Sanna Gallizioli**

**Le coordinate del tempo  
e dello spazio in  
“Der Tod in Venedig,”**



*I tre capitoli che compongono questo breve saggio dedicato alla novella di Thomas Mann Der Tod in Venedig sviluppano una tematica comune. In essi si sottopone ad esame l'attualizzazione della funzione temporale e spaziale nella novella.*

*I tre studi hanno una problematica ed un orizzonte crescente.*

*Il primo analizza la funzione cui assolve il cambiamento del tempo verbale, il passaggio dall'imperfetto al presente storico, cui viene assegnato il compito di denotare tre momenti fondamentali per la precisazione del percorso narrativo.*

*Il secondo studia la variazione — nel tempo e nello spazio — dei rapporti tra i due poli paradigmatici della *Haltung* e della seduzione, coppia oppositiva fondamentale della novella.*

*Il terzo studio si compone di due parti. La prima enuclea, sulla falsariga di alcune annotazioni contenute nel romanzo thomasmanniano Doktor Faustus, lo schema tematico del racconto, studia la sua applicazione nella successione come nella simultaneità, e delinea la tensione esistente tra storia e mito, tra tempo e atemporalità, caratteristica del racconto; la seconda parte studia i rapporti — mediati dalla figura del narratore — che intercorrono tra i momenti di eteronomia e di autonomia, tra testo e extra-testo, ed istituisce una relazione tra l'opera ed il tempo oggettivo della storia, reperendo nel tempo un momento determinante dell'ideologia dell'opera.*

*I tre studi percorrono più volte il testo, secondo vari programmi descrittivi che tendono peraltro a rilevare un'identica struttura narrativa portante che appare, in trasparenza, dalla loro sovrapposizione.*

## I) IL SALTO TEMPORALE

Nella novella di Thomas Mann *Der Tod in Venedig* il narratore — il « Beschwörer des Imperfekts » (1) — sostituisce, per ben tre volte, all'imperfetto, « Null-Tempus der erzählten Welt » (2), tempo principale, in tedesco, del racconto, il presente storico. Tale cambiamento del tempo verbale non è stato rilevato dalla critica sul *Tod in Venedig*, né in quanto tale, né tanto meno come « Tempusmetapher », secondo la definizione datane da Harald Weinrich (3). Se la metafora denota la tensione derivata dall'incontro dei due ordini temporali e se le sue proposizioni generali possono essere fatte derivare dal sistema dei tempi, è soltanto entro la dimensione sintagmatica, con la spiegazione entro il contesto narrativo e tenendo conto della proposta globale di lettura del testo che, come lo stesso Weinrich avverte, possono essere dedotti il suo significato e la sua specifica funzione.

Così ci è parso che il salto temporale si compia in tre momenti che rappresentano le tre grandi cerniere (4) del racconto, tre nuclei fondamentali della storia. Essi costituiscono tre momenti principali di rischio narrativo, momenti di scelta in cui si decide lo sviluppo della fabula (5), secondo le coordinate del tempo e dello spazio che sono oggetto del nostro studio.

---

(1) Definizione del narratore data da Thomas Mann. Cfr. W. SCHNEIDER, *Stilistische deutsche Grammatik*, Freiburg, Basel, Wien, 1959, p. 212.

(2) H. WEINRICH, *Tempus Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, 1964, p. 72.

(3) « Wir fassen es daher als *Tempusmetapher* auf.

Wir wollen den Begriff in strenger Analogie zum semantischen Metapherbegriff verstehen. Was ist eine Metapher? Eine Metapher ist ein Wort in einem fremden Kontext. Der fremde Kontext determiniert das Wort auf einen Sinn hin, der von der Wortbedeutung her nicht vorauszusehen ist ». *Ivi*, p. 108. All'argomento è dedicato il capitolo V del testo (pp. 106-129).

(4) Per la definizione delle funzioni narrative v. R. BARTHES, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA. VV., *L'analisi del racconto*, Milano, 1969, pp. 17-22.

(5) Per il concetto di fabula rimandiamo a B. TOMASEVSKIJ, *La costruzione dell'intraccio*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino, 1968, pp. 311-326.

Esaminiamoli nella successione in cui si presentano nel racconto.

1) *Il debito contratto*. Nel capitolo III del *Tod in Venedig*, Gustav von Aschenbach, protagonista del racconto, — dopo il *Fehlgang* <sup>(6)</sup> del soggiorno polesano e dopo avere abbandonato il battello sul quale ha incontrato il vecchio ganimede, prefigurazione della sua futura evoluzione, — si fa portare, con una gondola <sup>(7)</sup>, verso il Lido. Il gondoliere che lo trasporta impersona uno dei numerosi stranieri che Aschenbach incontra nel corso della narrazione. Queste figure — sul piano simbolico, i messaggeri di Dioniso — risultano accomunate da una identica funzione che è quella di straniare lo scrittore dal mondo circoscritto della *haltungsvollen Strenge* <sup>(8)</sup>, di assecondare e sospingere la sua volontà di *Ausschweifung* <sup>(9)</sup> e di *Entartung* <sup>(10)</sup>, e di contribuire così alla progressione della novella verso l'esito tragico.

Il gondoliere, in particolare, riveste una funzione assai importante. E' lui infatti ad accompagnare, a condurre, Aschenbach al *Ort seiner Bestimmung* <sup>(11)</sup>, a Venezia, dove egli incontrerà Tadzio che lo guiderà,

---

(6) Questa ed ogni ulteriore citazione del testo originale del *Tod in Venedig* è tratta da TH. MANN, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Band VIII (Erzählungen), Oldenburg, 1960, pp. 444-525. In mancanza di ulteriori indicazioni si fa costante riferimento a questa edizione del testo.

« *Er war fehlgegangen* », (« Si era sbagliato »), *op. cit.*, p. 458.

La traduzione italiana cui si fa riferimento e che è stata citata con qualche libertà, è di E. Castellani *La morte a Venezia*, in *Romanzi brevi*, Milano, 1955, pp. 5-119.

(7) « *Das seltsame Fahrzeug... so eigentümlich schwarz, wie sonst unter allen Dingen nur Särge es sind, ... es erinnert noch mehr an den Tod selbst, an Bahre und düsteres Begängnis und letzte, schweigsame Fahrt.* » (« nero come nere al mondo sono soltanto le bare, lo strano legno... evoca la morte stessa, il feretro, il corteo tetro, il silenzio dell'ultimo viaggio »), *ivi*, p. 464.

(8) *Ivi*, p. 503. (« la severa gravità »).

(9) « *Uns Dichter, sage ich, führen sie dahin, denn wir vermögen nicht, uns aufzuschwingen, wir vermögen nur auszuschweiften.* » (« Vi portano, intendimi bene, noi poeti: perchè a noi non è dato elevarci, è dato soltanto essere dissoluti »), *ivi*, p. 522.

(10) *Ivi*, p. 504. (« degenerazione »).

(11) *Ivi*, p. 458. (« luogo della sua destinazione »).

« come per iscala »<sup>(12)</sup>, dapprima verso il Rausch<sup>(13)</sup> produttivo, verso la *Erhebung*<sup>(14)</sup>, e, successivamente, verso il Rausch distruttivo, verso la degradazione e la morte.

Con l'arrivo a Venezia, città che è specchio dell'artista, si conclude la *Vorgeschichte*<sup>(15)</sup>, la storia vera e propria ha inizio. L'arrivo a Venezia costituisce il secondo termine della sequenza *partenza-arrivo*, sequenza a sua volta inaugurata dall'incontro con la prima figura di straniero, con il viandante incontrato da Aschenbach presso il cimitero di Monaco, e che chiameremo, per la funzione simbolica cui assolve, il messaggero-adescatore. Se dunque l'incontro con il gondoliere chiude, secondo una prima constatazione, la sequenza *partenza-arrivo*, esso rappresenta d'altra parte, il primo termine di una nuova sequenza, che potremmo chiamare *debito contratto-debito pagato*. Questa seconda sequenza, a prima vista poco marcata, viene rimarcata ed autenticata nella sua funzione di cerniera narrativa, tramite il disegno simbolico del gondoliere-Caronte, denotato dai semi della stranezza e della *Ubergewalt*<sup>(16)</sup>, tramite i ricorrenti pensieri di morte del protagonista<sup>(17)</sup> e le poche battute di dialogo scambiate tra gondoliere e viaggiatore:

*Er fragte:*

*'Was fordern Sie für die Fahrt?'*

---

(12) PLATONE, *Convito*, in *Dialoghi*, Torino, 1970, p. 333.

(13) Le citazioni dalle opere di Thomas Mann che non siano la novella in esame, verranno riportate nella versione italiana pubblicata da Mondadori nella collana I classici contemporanei stranieri.

« Rausch — ebbrezza — quale ambigua parola è mai nella nostra lingua! Come in essa si mescolano elevazione e degradazione dello spirito, quanto vi è di più sublime e di più ignobile, la felicità degli istinti sfrenati, il triste spettacolo della trionfante stoltezza! Altre lingue non hanno questa magica parola ». *Discorso per il bicentenario goethiano*, in *Nobiltà dello Spirito*, Milano, 1953 pp. 296-297.

(14) *Op. cit.*, p. 493. (« elevazione »).

(15) Cfr. B. TOMASEVSKIJ, *op. cit.*, p. 321.

(16) *Op. cit.*, p. 495. (« strapotere »).

(17) « Die Fahrt wird kurz sein, dachte er; möchte sie immer währen!.. Wie still und stiller es um ihn wurde!... » (« 'Sarà breve il tragitto' pensava; 'oh, potesse durare eterno!'... Come tutto diventava quieto, sempre più quieto, intorno a lui! »), *ivi*, p. 464; ed ancora: « Wie weich er übrigens ruhen durfte, wenn er sich nicht empörte! Hatte er nicht gewünscht, daß die Fahrt lange, daß sie immer dauern möge? » (« E del resto, se non si fosse ribellato avrebbe potuto riposare dolcemente. Non aveva desiderato un viaggio lungo, un viaggio senza fine? »), *ivi*, p. 466. Si rilevi la successione sinonimica amplificante *viaggio - viaggio lungo - viaggio senza fine*.

*Und über ihn hinsehend*, — con quello sguardo affisso nel vuoto che costituisce il *trait d'union* tra i messaggeri di Dioniso e che è *zielgerichtet*, come le loro azioni, — *antwortete der Gondolier*:

'*Sie werden bezahlen*' — frase in cui la variante temporale del Futur I con fattore modale <sup>(18)</sup> esprime la certezza, da parte del personaggio simbolico, nella vittoria delle forze della seduzione sulle deboli forze di resistenza dell'artista.

*...Aschenbach sagte mechanisch:*

*'Ich werde nichts bezahlen, durchaus nichts, wenn Sie mich fahren, wohin ich nicht will'.*

Il testo manniano non fa parola di danaro, lascia aperta l'ipotesi che il debito contratto possa essere pagato con ciò che danaro non è, che il gondoliere-Caronte non consideri equa mercede altro che il prezzo della vita. E, come per il precedente enunciato, il testo non esprime l'oggetto sintattico, rimarcando così il contrasto tra la similitudine — *die gleichen Fremden* — e l'identità — *derselbe Fremde* — su cui si fonda l'ambigua natura degli stranieri che Aschenbach incontra: il debito contratto non necessariamente dovrà essere pagato al gondoliere, bensì potrà essere saldato ad uno dei messaggeri che gli succederanno, o al *fremde(n) Gott* <sup>(19)</sup> stesso, alla seduzione.

Mentre l'unica risposta di *Haltung* data da Aschenbach si rivela, nella prospettiva onniscente del narratore, risposta alienata; il gondoliere infatti asseconda e guida il più riposto desiderio dell'artista.

*...Aschenbach... spannte sich ab.* Tensione e distensione, *Haltung* e *Rausch*, i due poli tra i quali il protagonista si muove e che strutturano il campo semico del testo, si avvicinano nell'artista.

*So kam man denn an... und da es ihm an kleinerem Gelde fehlte, ging er hinüber in das... benachbarte Hotel, um dort zu wechseln und den Ruderer nach Gutdünken abzulohnen. Er wird in der Halle bedient, er kehrt zurück,*

---

(18) Cfr. G. HELBIG, J. BUSCHA, *Deutsche Grammatik*, Leipzig, 1974, p. 131.

(19) *Op. cit.*, p. 516 (« dio forestiero »).

*er findet sein Reisegut auf einem Karren am Quai, und Gondel und Gondolier sind verschwunden* » (20).

Per la prima volta, all'interno del nostro testo, il narratore ha sostituito al preterito il presente storico.

La funzione della metafora temporale del presente storico è quella di conferire « Spannung und Dramatik » al racconto, come spiega il Weinrich, che così prosegue: « Die Rhetoriker machen auf sie [metafora temporale del presente storico] aufmerksam und empfehlen sie der Kunstprosa zur größeren Evidenz des erzählten Gegenstandes. Dieser erscheint im historischen Präsens deutlicher... und glaubwürdiger... Wir können hinzusetzen: er erscheint gespannter, weil die Erzählung durch die Tempusmetapher des historischen Präsens Anteil hat an der Gespanntheit der besprochenen Welt ». (21).

La tensione e la drammaticità che il cambiamento del tempo verbale, la metafora del presente storico, apporta al racconto, hanno, a nostro avviso, la funzione di evidenziare un momento di alternativa della storia, di individuazione e precisazione del percorso narrativo.

Il significato principale di tale cambiamento del tempo rimane quello di rilevare una cerniera del racconto, un momento di scelta particolarmente impegnativa da parte del protagonista (e/o del narratore). Se Weinrich individua nella « gespannte(n) Haltung » la caratteristica dei tempi parlati, nei quali il parlante è « engagiert; er hat zu agieren und zu reagieren, und seine Rede ist ein Stück Handlung, das die Welt um ein Stückchen verändert, den Sprecher aber zugleich um ein Stückchen verpflichtet » (22), noi, compiendo il passaggio dal codice al messaggio, vorremmo sdoppiare, nel *Tod in Venedig*, questa funzione tra narratore e personaggio-attante, per cui è il personaggio che pone in essere le scelte del narratore. E' il personaggio che viene mostrato

---

(20) *Ivi*, pp. 466-467 (« Chiese: 'Quanto esige per il tragitto?' E con lo sguardo lontano, il gondoliere rispose: 'Mi pagherà'... Aschenbach rispose meccanicamente: 'Io non le pagherò niente, proprio niente, se lei mi porta dove io non voglio andare.'... Aschenbach si distese.... Così toccarono riva...; poiché era senza spiccioli, si diresse al vicino albergo... per cambiarvi una banconota e pagare così al nocchiero un'equa mercede. Viene servito nella hall, torna indietro, trova i suoi bagagli su un carretto presso il molo, e gondola e gondoliere sono scomparsi »).

(21) H. WEINRICH, *op. cit.*, p. 125.

(22) *Ivi*, p. 50.

in azione, e nella proposizione in esame, come nei due successivi enunciati caratterizzati dal presente storico, il discorso accumula numerose funzioni appartenenti al codice delle azioni. Il processo di *evidentia* <sup>(23)</sup> si compie con l'accumulazione concretizzante, all'interno di un unico enunciato, di ben tre funzioni appartenenti al codice delle azioni, accumulazione sottolineata dalla ripetizione anaforica del pronome personale.

Il cambiamento del tempo verbale, il passaggio dal tempo fondamentale del racconto al presente storico, tempo del mondo parlato, evidenzia un'occasione di ipotetica salvezza che viene vissuta dal protagonista come una occasione per una scelta di segno contrario, non possibilità di salvezza dunque, di arresto della seduzione e di ritorno alla *Haltung*, bensì scelta di *Rausch*, momento di progressione della narrazione in direzione della seduzione. Nella sequenza in esame — in cui, certo, a differenza delle successive cerniere, nelle quali prevarrà la scelta cosciente da parte del protagonista, appare maggiormente rilevata la colpevole connivenza delle circostanze esterne — l'equa mercede non è stata pagata al gondoliere-Caronte. Il debito peraltro è stato contratto; il pagamento del debito contratto è differito. La sequenza aperta attende di essere colmata. Lo sarà con l'esito tragico della novella, quando Gustav von Aschenbach pagherà alle forze della seduzione il prezzo della vita.

Questa prima cerniera istituisce una relazione tra il protagonista della novella ed il gondoliere e, tramite questo, con le successive figure degli stranieri, prima che con l'apparizione del musicante girovago alla presenza di Tadzio, risulteranno chiari i legami che intercorrono tra Aschenbach e gli stranieri e la funzione di straniare l'artista dal mondo della *Haltung* che questi hanno svolto.

Se questa prima sequenza caratterizzata dal presente storico ha stabilito, tramite la funzione del debito contratto, una relazione tra Aschenbach e gli stranieri, la seconda proposizione al presente storico, denoterà, come vedremo, il *Wendepunkt* della novella, mentre la terza proposizione al presente storico caratterizzerà l'*Um-*

---

(23) V. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, 1969, pp. 197-198.

*schlagpunkt* narrativo. Le metafore temporali, la *translatio temporum* ha dunque, ed è questa la nostra tesi, la funzione di rilevare i nodi sintattici e la struttura portante della narrazione.

Il cambiamento del tempo verbale assolve peraltro ad ulteriori funzioni che vorremmo, in breve, elencare:

è il salto temporale a costituire, nel *Tod in Venedig*, il modo in cui il narratore si avvicina — nel tempo e nello spazio — al protagonista. Egli infatti non può (come, ad esempio, avveniva nel *Kröger*) identificarsi con la coscienza dell'eroe, perchè questa è fondata, nel caso di Gustav von Aschenbach, sulla menzogna e sull'autoinganno. E la distanza tra narratore e personaggio costituisce anzi un momento essenziale della novella. L'avvicinamento nel tempo rappresenta dunque, paradossalmente, una fase di massima esteriorizzazione della vicenda. Il narratore si è infatti trasformato da narratore al di sopra dei fatti, in narratore di statura uguale ai personaggi <sup>(24)</sup>. Egli è calato nel mondo in cui il protagonista agisce. Il narratore limita la sua osservazione a ciò che qualsiasi personaggio potrebbe rilevare. Il presente storico diviene il tempo dell'*Augenzeugenbericht* <sup>(25)</sup>. L'enunciato annulla così la conoscenza da parte del narratore ed il falso rispecchiamento della realtà nella coscienza del protagonista; la conoscenza non è più sorretta dal momento di *Urteilsaustausch* <sup>(26)</sup> (tra narratore e lettore) e di riflessione (da parte di Aschenbach).

Per Weinrich anche questo momento è conseguenza del passaggio dal mondo narrato al mondo parlato, poiché il narratore rinuncia alla « *Freiheit des Erzählers* » <sup>(27)</sup> che lo distingue all'interno della « *erzählten Welt* » <sup>(28)</sup> e « *verzichtet auf alle Perspektiven, die ein Augen- und Ohrenzeuge nicht haben würde* » <sup>(29)</sup>.

---

(24) Cfr. R. BARTHES *op. cit.*, p. 34.

(25) In G. HELBIG, J. BUSCHA (*op. cit.*, pp. 125-126) si legge: « In Erzählungen, für die das Präteritum als Tempusform charakteristisch ist, wird zuweilen zum Zwecke der Vergegenwärtigung zum Präsens übergegangen. Das Präsens ist in diesem Falle reines Stilmittel und auf die Sprechhaltung des unmittelbaren Erlebens beschränkt ».

(26) *Op. cit.*, p. 468. (« scambio di giudizi »).

(27) H. WEINRICH, *op. cit.*, p. 74.

(28) *Ivi*,

(29) *Ivi*, p. 75.

Ma l'attualizzazione assolve altresì una seconda funzione: l'oggetto narrato infatti « *erscheint im historischen Präsens deutlicher (manifestius) und glaubwürdiger (credibilis)* » (30). Il suo impiego maschera, in negativo, l'arbitrarietà del racconto, cela la scelta costante da parte del narratore, scelta di cui la vicenda narrata è frutto, ed autentifica, in positivo, la varietà e la realtà dell'universo narrativo, basate, invero, su nient'altro che sul patto esistente tra narratore e lettore (31).

2) *Il Wendepunkt: la Fehlleistung della partenza mancata.* Verso la fine del III capitolo, quando Haltung e paura sembrano prendere il sopravvento su seduzione e cupio dissolvi, Aschenbach decide di partire dalla città che gli ha mostrato il suo volto malato. Il discorso vissuto rivela che la posta in gioco è la stessa sopravvivenza del protagonista.

Il momento della partenza che avrebbe dovuto costituire il coronamento ed il compimento della rinnovata tendenza alla Haltung, si evolve nella Fehlleistung della partenza mancata, nella definitiva scelta di rimanere nella città lagunare.

Abbiamo individuato nella Fehlleistung della partenza il *Wendepunkt* del racconto; d'ora in poi le circostanze esterne che Aschenbach ha dovuto forzare, costringere a concedere la loro connivenza (ricordiamo, ad esempio, le *lästigen Mahnungen* (32) dell'inserviente dell'albergo che rammenta ad Aschenbach che il tempo stringe), non opporranno più resistenza alcuna ai desideri dell'artista. Il gesto di benvenuto, immediatamente successivo alla mancata partenza, rappresenta, di contro, il *Wendepunkt* interno, la *bereitwillig willkommen heiBende* (33) accettazione del proprio destino. Ora la novella può svol-

---

(30) *Ivi*, p. 125.

(31) Cfr. R. BOURNEUF, R. OUELLET, *L'universo del romanzo*, Torino, 1976, pp. 72-77. Il patto narrativo viene altrove smascherato ironicamente da Thomas Mann; così, ad esempio, nell'*Eletto*: « Se il fatto sia vero, non so. Io non lo nego, e del credervi non faccio un dovere per nessuno ». *L'Eletto*, in *Romanzi brevi*, Milano, 1955, p. 934.

(32) *Op. cit.*, p. 482. (« ammonimenti fastidiosi »).

(33) *Ivi*, p. 486. (« gesto sollecito di benvenuto »).

gere, separatamente, nella successione, i due aspetti del Rausch, produttivo e distruttivo, che Venezia, Tazio, l'arte, il mare, hanno mostrato nella simultaneità. Al Rausch produttivo verrà dedicato il capitolo IV; al Rausch distruttivo, alla degradazione ed alla morte, il V ed ultimo capitolo.

Analizziamo l'uso del tempo nella sequenza della Fehlleistung:

*Er hielt dann Abreise... und verlieB das Hotel..., um sich... zur Dampferbrücke zu begeben. Er erreicht sie, er nimmt Platz — und was folgte, war eine Leidensfahrt, kummervoll, durch alle Tiefen der Reue .* (34)

Nuovamente il tempo verbale è il presente storico, mentre l'accumulazione delle funzioni appartenenti al codice delle azioni e l'anafora replicano la sequenza del debito contratto. Siamo in presenza, nuovamente, di una cerniera del racconto, di un'alternativa o possibilità di scelta offerta al protagonista: salire sul battello e prendervi posto è, per ora, scelta di Haltung, evoluzione della situazione in direzione di un ritorno alla Haltung iniziale ed al Nord, evoluzione che i successivi avvenimenti avranno peraltro cura di smentire. La microsequenza costituisce così il primo termine (oppositivo) della più ampia sequenza *partenza attuata* (tempo presente) — *partenza mancata* (tempo presente). La Fehlleistung rappresenta una diretta Zurücknahme del passo compiuto in direzione della Haltung. Si rilevino inoltre le scelte semantiche estremamente ambigue del narratore: « Abreise halten » è sinonimo di Abreise spielen, pertiene anch'esso al sema della finzione che costituisce una costante tematica della novella; la partenza, posta sotto il segno del falso, sema che a sua volta pertiene al lessema della seduzione, è destinata a fallire fin dall'inizio, la speranza di partire si rivela inesistente, il tempo non può essere ripercorso *à rebours*. L'artista dovrà percorrere, in avanti, il cammino rimasto; unica meta è la morte. Paradossalmente ogni ritorno alla Haltung significa anche un ritorno al polo opposto ed affine della seduzione, la rinascita del

---

(34) *Ivi*, p. 482. (« Poi tenne partenza... e lasciò l'albergo..., per recarsi... al pontile dei vaporetti. Egli vi giunge, sale a bordo — ed ebbe inizio allora un vero pellegrinaggio di dolore, un angoscioso percorso attraverso gli abissi del pentimento »).

desiderio di viaggiare, il ripetersi dell'incontro con il messaggero-adescatore: la novella è costretta a ripetersi, la fatica di Sisifo non conosce che il tracciato obbligato del pregiudizio e della morte.

Del pari, il viaggio di ritorno assume l'aspetto di viaggio di dolore, viaggio negli abissi del pentimento, mentre dovrebbe equivalere, in quanto viaggio di ritorno dagli abissi della fascinazione e presupposto di salvezza, alla anabasi. Esso è per Aschenbach viaggio di dolore perché tendenza affatto opposta e contraria ai suoi più intimi desideri. Così l'artista, ingannando ancora una volta sé stesso, contamina Haltung e seduzione, salvezza e distruzione, dando all'una le marche linguistiche dell'altra.

*Underdessen nähert sich das Dampfboot dem Bahnhof, und Schmerz und Ratlosigkeit steigen bis zur Verwirrung. Die Abreise dünkt den Gequälten unmöglich, die Umkehr nicht minder*. Se le azioni rilevate dal primo cambiamento di tempo rappresentano un apparente ritorno alla Haltung, ora l'artista appare sospeso tra Haltung e seduzione. Farà ritorno alla seduzione con la partenza mancata.

*So ganz zerissen betritt er die Station. Es ist sehr spät, er hat keinen Augenblick zu verlieren, wenn er den Zug erreichen will. Er will es und will es nicht. Aber die Zeit drängt, sie geht ihn vorwärts; er eilt, sich ein Billet zu verschaffen, und sieht sich im Tumult der Halle nach dem hier stationierten Beamten der Hotelgesellschaft um* (35). Il *Wendepunkt* delle circostanze esterne si è compiuto: la realtà esterna e lo stato d'animo dell'artista si corrispondono. L'impiegato dell'albergo, del resto, che svolge funzione analoga a quella dei messaggeri di Dioniso, e cioè asseconda e guida la volontà dell'artista, non è più straniero in ambiente a lui estraneo (36), bensì italianissimo personaggio; esso si muove in pie-

---

(35) *Ivi*, pp. 483-484. (« Nel frattempo il vaporetto si avvicina alla stazione, e dolore e smarrimento crescono sino a sconvolgerlo. Partire sembra impossibile al tormentato, altrettanto il tornare indietro; e con questa lacerazione nel cuore entra in stazione. E' tardissimo, non ha un minuto da perdere se vuole prendere il treno; lo vuole e non lo vuole; ma il tempo stringe, lo caccia innanzi; egli acquista in fretta un biglietto e si guarda attorno, nel tumulto della sala d'ingresso, alla ricerca del funzionario della società alberghiera »).

(36) Così, ad esempio, « durchaus nicht italienischen Schlages » (« di fisionomia niente affatto italiana ») (*ivi*, p. 465) era apparso il gondoliere.

na conformità con l'ambiente esterno, tra questo ed il personaggio esiste connivenza senza fratture. Quella che a prima vista parrebbe una superficiale notazione di psicologia dei popoli ( *Er bestimmte in italienischer Suede...* )<sup>(37)</sup> rivela così la sua reale funzione narrativa.

*Der Mensch zeigt sich und meldet, der große Koffer sei aufgegeben. Schon aufgegeben? Ja, bestens, — nach Como* . La prestata inefficienza viene celata dietro l'apparente efficienza (si rilevino le scelte semantiche: il verbo « melden » che indica un rapporto di servizio e ufficiale, indica efficienza e cela la connivenza; ed il funzionario che *meldet* la « beste » e pronta esecuzione di un ordine ricevuto), può presentarsi come efficienza, essere efficienza, perché applicata all'inefficienza. Il baule inoltre, in analogia alla situazione meteorologica, costituisce uno dei principali oggetti pretestuosi del racconto, l'occasione — giammai la causa — di alcune scelte obbligate di Aschenbach. L'ambiguità psicologica è parte integrante del disegno del personaggio.

*Und aus hastigem Hin und Her... kommt zutage, daß der Koffer... zusammen mit anderer, fremder Bagage, in völlig falsche Richtung geleitet wurde.*

*Aschenbach hatte Mühe, die Miene zu bewahren, die unter diesen Umständen einzig begreiflich war. Eine abenteuerliche Freude, eine unglaubliche Heiterkeit erschnitterte von innen fast krampfhaft seine Brust* .<sup>(38)</sup>

E' questa della partenza, ciò che la critica manniana suole chiamare Fehlleistung<sup>(39)</sup>, gefehlte Leistung secondo i dettami della ragione e della Haltung, ma folgerichtig poiché dettata dai più intimi desideri dell'artista.

La Fehlleistung rappresenta la penultima grande cerniera del racconto. Aschenbach ha scelto di rimanere a Venezia. La Fehlleistung costituisce la premessa immediata al gesto di benvenuto. In piena corrispondenza con la

---

(37) *Ivi*, p. 484 (« con parlantina tutta italiana »).

(38) *Ivi*, (« Ecco: gli annunzia subito che il baule è già spedito. Di già? Sì, per il meglio, in direzione di Como... E in un rapido incrociarsi di domande e risposte, si venne ad appurare che... il baule, insieme con altri bagagli di terzi, era stato avviato in direzione completamente sbagliata. Non fu facile ad Aschenbach serbare l'espressione che in circostanze simili era di rigore. Una gioia vagabonda, un'incredibile allegria gli squassava il petto con violenza spasmodica »).

(39) Cfr., ad esempio, L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, II, Torino, 1971, p. 1075, nota 9.

complessa struttura del racconto, essa è avvenimento composito e duplice, poiché denota, da un lato, la mancanza di Haltung, la scelta di seduzione, il cupio dissolvi, ma costituisce altresì la premessa al Rausch produttivo, condizione dell'opera dalla *schwingende(n) Gefühlsspannung* <sup>(40)</sup>.

Dal *Schicksal umgewandt und zurückverschlagen* <sup>(41)</sup> Aschenbach fa ritorno a Venezia. Il vettore evidenzia il significato della Fehlleistung: la vicenda, con la partenza attuata, si sarebbe svolta — nello spazio — con un ritorno verso il Nord, e — entro le coordinate temporali — con un ritorno indietro, verso la Haltung iniziale, verso la situazione da cui la novella ha preso avvio.

Ora invece, dopo che la Fehlleistung è stata attuata, dopo il risucchio del destino, la storia si evolve nella direzione opposta, con un ritorno verso il Sud, a Venezia, e con una progressione in avanti, verso il Rausch (positivo e negativo).

L'« Umschlag » di 180 gradi rappresentato dalla Fehlleistung si potrebbe riassumere nel seguente schema: salire sul battello (primo cambiamento del tempo verbale)

evoluzione da: Sud —→ Nord  
seduzione —→ Haltung

Fehlleistung (secondo cambiamento del tempo verbale)

evoluzione da: Nord —→ Sud  
Haltung —→ seduzione

3) *L'Umschlagspunkt: la conoscenza mancata*. Se il *Wendepunkt* alla fine del terzo capitolo ha aperto la storia alle possibilità di svolgimento del Rausch produttivo e, successivamente, del Rausch negativo, ora, sul finire del IV capitolo, incontriamo l'ultima grande cerniera del discorso, denotata dall'ormai usuale cambiamento del tempo verbale, la terza metafora temporale del racconto.

Il capitolo è dedicato al Sole, ad Apollo, alla *nüchterne(n) Leidenschaft* <sup>(42)</sup>, al Rausch produttivo come

(40) *Op. cit.*, p. 493. (« vibrante tensione sentimentale »).

(41) *Ivi*, p. 484. (« dal destino ribaltato e ricacciato indietro »).

(42) *Ivi*, p. 490. (« lucida passione »).

forza che presiede alla creazione artistica. Il capitolo V, di contro, sarà dedicato alla Luna, a Dioniso, all'ebbra follia, al Rausch negativo e distruttivo. Sono queste le coppie oppositive fondamentali e complementari che polarizzano il campo semico.

La sequenza al presente storico segue quella dedicata alla produzione dell'ultima opera di Aschenbach, capolavoro di limpida prosa. *Nie hatte er die Lust des Wortes süßer empfunden, nie so gewußt, daß Eros im Worte sei...* (43). L'opera possiede quell'impronta di gioia che l'artista aveva lamentato difettare alla sua opera a Monaco. Ora, nel Sud, sulla spiaggia, presso il mare, alla presenza di Tadzio, egli è riuscito a racchiudere nella sua opera la forza sublime del Rausch, il suo aspetto di positivo potenziamento.

*Als Aschenbach seine Arbeit verwahrte und vom Strande aufbrach, fühlte er sich erschöpft, ja zerrüttet, und ihm war, als ob sei Gewissen wie nach einer Ausschweifung Klage führe* (44). Nella sua ultima opera, frutto estremo e squisito di suprema Haltung e di seduzione suprema, Aschenbach ha definitivamente logorato le residue forze di resistenza; d'ora in poi Eros non apporterà che ozio e degradazione. Punto nodale del testo, nel momento del Rausch produttivo, è il seguente enunciato: *Zwar liebt Eros, heißt es, den Müßiggang, und für solchen nur ist er geschaffen. Aber an diesem Punkte der Krisis war die Erregung des Heimgesuchten auf Produktion gerichtet* . (45).

Dal Rausch produttivo la sua coscienza si risveglia — come avverrà dopo il sogno notturno di Dioniso — *wie nach einer Ausschweifung*. La complementarità di Rausch produttivo e Rausch negativo viene così ribadita: *denn wir [i poeti] vermögen nicht, uns aufzuschwingen, wir vermögen nur auszuschießen* (46). Il

---

(43) *Ivi*, p. 492. (« Nè mai gli era parso più dolce il gaudio della parola, mai era stato così certo della presenza di Eros in essa »).

(44) *Ivi*, p. 493. (« Quando Aschenbach mise da parte il suo lavoro e lasciò la spiaggia, si sentiva spossato, disfatto; come dopo un'orgia, gli pareva che la sua coscienza protestasse »).

(45) *Ivi*. (« E' fama che Eros ami l'ozio ed anzi sia fatto per esso; ma in quel momento della crisi l'orgasmo dell'invasato era volto al produrre »).

(46) *Ivi*, p. 522. (« perché a noi poeti non è dato elevarci, a noi è dato soltanto imbestiarci »).

tempo ridiviene padrone degli avvenimenti; il momento del Rausch produttivo è stato consumato. *Es war am folgenden Morgen, daB er... gewährte, wie Tadzio, schon unterwegs zum Meere — und zwar allein —, sich eben der Strandsperrre näherte. Der Wunsch,... die Gelegenheit zu nutzen und mit dem, der ihm unwissentlich so viel Erhebung und Bewegung bereitet, leichte, heitere Bekanntschaft [vs la solitudine] zu machen... lag nahe und drängte sich auf... Aschenbach beschleunigte seine Schritte. Er erreicht ihn..., er will ihm die Hand aufs Haupt... legen, und irgendein Wort, eine freundliche französische Phrase [il francese è la lingua delle relazioni internazionali improntate a civiltà e leggerezza, ma è anche lingua del formale decoro che *bemäntelt* (...)]<sup>(47)</sup> una realtà d'abisso. Si rilevi a questo proposito la figura del maître im französischen Gehrock, figura affine al maestro di danza del Kröger. Entrambi sono infatti i detentori delle regole esteriori e formali del gioco sociale, del formale decoro borghese]; *schwebt ihm auf den Lippen: da fühlt er, daB sein Herz, vielleicht auch vom schnellen Gang, wie ein Hammer schlägt...; er zögert, er sucht sich zu beherrschen, er fürchtet plötzlich, schon zu lange dicht hinter dem Schönen zu gehen,... nimmt noch einen Anlauf, versagt, verzichtet und geht gesenkten Hauptes vorüber* .<sup>(48)</sup>*

Nuovamente, in presenza di una funzione cardinale di notevole portata per lo svolgimento del racconto, il narratore ha cambiato l'imperfetto con il tempo presente. Nuovamente il discorso accumula numerose funzioni appartenenti al codice delle azioni e replica l'anafora. E' questa l'ultima occasione di scelta di Haltung e di ipotetica salvezza concessa all'artista ed è l'ultimo *Punkt (...)* der *Krisis*<sup>(49)</sup> in cui il « Beschwörer des Imperfekts » im-

(47) *Ivi*, p. 500. (« ammanta »).

(48) *Ivi*, p. 493. (« L'indomani mattina... gli avvenne di scorgere Tadzio che, già incamminatosi — da solo — verso la spiaggia, stava per raggiungerne l'ingresso. Il desiderio... di cogliere il destro per far pronta e lieta conoscenza con l'inconsapevole promotore di tanta elevazione e turbamento... era cosa ovvia, improrogabile... Aschenbach accelerò il passo. Lo raggiunge..., già sta per posargli la mano sul capo...; un detto qualsiasi, una cordiale apostrofe in francese è già sulle sue labbra: e in quel momento sente che il suo cuore, forse anche per la veloce andatura, batte come un martello...; egli esita, egli cerca di dominarsi, egli teme improvvisamente di aver già troppo a lungo seguito dappresso il Bello... prende un ultimo slancio, fallisce, rinuncia e gli passa avanti con capo chino »).

(49) *Ivi*, p. 492. (« momento della crisi »).

piega il presente storico. Dopo che il Rausch produttivo ha consumato ogni Haltung, Aschenbach non ha saputo usufruire della possibilità di esorcizzare la solitudine e trasformare le istanze negative e distruttive di questa — il vettore è costituito dall'enunciato: *Einsamkeit zeitigt das Originale, das gewagt und befremdend Schöne, das Gedicht. Einsamkeit zeitigt aber auch das Verkehrte, das Unverhältnismäßige, das Absurde und Unerlaubte* <sup>(50)</sup> — in scelte di distensione e giocondità. L'occasione mancata rappresenta ciò che abbiamo definito l'*Umschlagspunkt* della storia, il passaggio dal Rausch produttivo al Rausch esclusivamente negativo e distruttivo. Dopo il *Wendepunkt*, che costituiva il passaggio dalla Haltung al Rausch (insieme produttivo e distruttivo), l'*Umschlagspunkt* rappresenta ora il passaggio dal Rausch produttivo al Rausch come degradazione e Ausschweifung, foriere di morte. In analogia al *Wendepunkt* costituito dalla Fehlleistung della partenza, anche il momento della conoscenza mancata rappresenta l'*Umschlagspunkt* come occasione offerta dalle circostanze esterne, premessa all'*Umschlagspunkt* interno costituito dalla dichiarazione della passione per Tadzio, sequenza cui è riservato lo spazio finale del capitolo IV.

*Zu spät!... Dieser Schritt, den zu tun er versäumte, er hätte sehr möglicherweise* [sehr möglicherweise: variante ironica della *contradictio*; la salvezza esiste soltanto come ipotesi e come tale viene postulata dal testo; essa non esiste come realtà narrativa] *zum Guten, Leichten und Frohen* [la morale vs il comportamento amorale dell'artista, abnorme, assurdo, proibito; in analogia all'opposizione *Anständigen vs Bettelvirtuosen* attualizzata nella sequenza del chitarrista], *zu heilsamer Ernüchterung geführt* [Ernüchterung apportatrice di salvezza vs ebbra follia]. *Allein es war wohl an dem, daß der Alternde die Ernüchterung nicht wollte, daß der Rausch ihm zu teuer war* <sup>(51)</sup>.

(50) *Ivi*, p. 468. (« La solitudine condiziona l'originalità, l'audace e sorprendente bellezza, la poesia. La solitudine condiziona pure l'errore, l'abnorme, l'assurdo e il proibito »).

(51) *Ivi*, p. 494. (« Troppo tardi!... Quel passo che non era riuscito a compiere, assai probabilmente si sarebbe risolto in senso buono, in distensione e giocondità, in salutare lucidezza di spirito. Ma proprio qui stava il punto, di quella lucidità egli non voleva saperne, all'uomo invecchiante era troppo cara l'ebbrezza »).

*Der Glanz*, lo splendore della luce solare potenziatrice, *ward zum Brande* <sup>(52)</sup>, si è mutato in rogo <sup>(53)</sup>.

Il dono fatale di Narciso, il sorriso di Tadzio e la dichiarazione della passione da parte dell'artista costituiranno l'Umschlagpunkt interiore.

La struttura della novella si può così riassumere nella seguente formula:

$$-2 / +1 / +1 / -1$$

Solo ora, al di là di ogni finzione, Aschenbach ha precisa coscienza di aver attraversato, condotto per mano da Tadzio — il San Sebastiano, *das schönste Sinnbild, wenn nicht der Kunst überhaupt, so doch gewiß der in Rede stehenden Kunst* <sup>(54)</sup> — tutti gli stadi del « furore » <sup>(55)</sup>, dall'ammirazione estetica all'innamoramento, dall'amore alla passione sfrenata, ed ognuno di questi *Punkte der Krisis* ha costituito un momento di passaggio obbligato sulla via di una sempre più radicale dimenticanza di sé, verso lo sconfinamento. Solo ora, la tensione ecce-

---

(52) *Ivi*, p. 495.

(53) Dice Goethe a Carlotta nel nono capitolo di *Carlotta a Weimar*: « Ti sei servita di un simbolo che mi è caro e congeniale più di ogni altro e dal quale l'anima mia fu sempre pervasa: quello del moscerino e della fiamma allettatrice e letale. Se tu vuoi che io sia la luce verso cui si lancia smaniosa la farfalla, io sono però anche, nello scambievolmente tramutarsi delle cose, la candela accesa che sacrifica il proprio corpo perchè la luce risplenda, sono anche la farfalla inebriata che si perde nella fiamma — simbolo del perenne sacrificio della vita e della materia per una suprema metamorfosi spirituale ». (Milano, 1955, p. 534). E' questa una prospettiva tutt'altro che estranea al *Tod in Venedig* e che fa della novella non solo una storia umiliante e grottesca, ma anche « sacra e venerabile ». La crisalide di cui lo stesso Aschenbach ha parlato nel II capitolo della novella è simbolo che esprime compiutamente questo momento della crisi. « So schnell als der Ubergang vom Guten zum Bösen! — Ja, der ist schnell; schneller ist nichts als der! », aveva risposto il *Faust* di Lessing (in *Gesammelte Werke*, Berlin, 1927, p. 337) al settimo e più veloce spirito dell'inferno nell'omonimo frammento: impossibile separare i due opposti principi, impossibile fissare il momento preciso del loro Umschlag.

(54) *Op. cit.*, p. 453. (« il più bel simbolo, se non dell'arte in assoluto, per lo meno di quest'arte »).

(55) Il testo polisemico gioca a confondere il terzo con il quarto furore platonico; il « furore divino » per la terza delle ispirazioni divine, « la poetica, delle Muse » (PLATONE, *Fedro*, in *Dialoghi*, cit., p. 550) che — come « la profetessa a Delfo e le sacerdotesse a Dodona fecero all'Eliade molte e belle cose, alle private persone e alla comunità, essendo in furore; savie, poco o niente » (*ivi*, p. 525) — così l'artista colui « che va e picchia all'uscio della poesia, senza furore di Muse, credendo diventare buon poeta solo per arte, diventerà poeta sciocco; si che oscurata e la poesia di lui savio da quella dei furanti » (*ivi*, p. 526). Questo furore si muta, secondo una prospettiva che il testo istituisce, da « ispirazione... poetica », nella « quarta, che è di Venere e Amore... lo amoroso furore » (*ivi*, p. 550) ed Amore diviene, da condizione di iniziazione strumento di ascesa all'a « eine und reine Vollkommenheit, die im Geiste lebt » (« alla perfezione una e casta che vive nello spirito ») (Th. Mann, *Der Tod in Venedig*, cit., n. 490), anche via « zu prägnanten Gefühlstreveln » (« orrendi delitti sentimentali ») (*ivi*, p. 522), poiché l'artista è rimasto prigioniero del bello.

zionale che non ha trovato la via verso la *heilsame* (...) *Ernüchterung* <sup>(56)</sup>, ma che fino ad ora era anche *heilig doch, ehrwürdig* <sup>(57)</sup>, radice dell'opera che trascende in salute la *tiefe Instinktverschmelzung von Zucht und Zügellosigkeit* <sup>(58)</sup> da cui ha tratto origine, lo condurranno verso una *absurd(en), verworfen(en), lächerlich(en)* <sup>(59)</sup> fine.

---

(56) *Op. cit.*, p. 494. («salutare lucidezza di spirito»).

(57) *Ivi*, p. 498. («sacra e venerabile»).

(58) *Ivi*, p. 494. («profondo, primordiale sviluppo di disciplina e sregolatezza», *Zügellosigkeit*, lett. assenza di briglie).

(59) *Ivi*, p. 498. («assurda, turpe, ridicola»).

## II) IL TEMPO AFFERMATO, IL TEMPO NEGATO

1) *Haltung e Rausch*. Le ultime pagine del primo capitolo del *Tod in Venedig*, pagine che costituiscono una *Überleitung* al secondo capitolo con cui condividono l'argomento, ed il secondo capitolo, disegnano l'immagine di Gustav von Aschenbach dedito al suo mestiere di artista. L'enunciazione del tema della *Haltung* segue l'enunciazione del tema della seduzione cui sono state dedicate le pagine di apertura della novella: la *Haltung* è posta fin dal principio sotto il potere della seduzione.

Aschenbach *zu belastet von der Verpflichtung zur Produktion, der Zerstreung zu abgeneigt, um zum Liebhaber der bunten Außenwelt zu taugen...* — si rilevi l'attualizzazione dell'antitesi *Außenwelt vs Innenwelt* — *hatte sein äußeres Dasein... fast ausschließlich auf die schöne Stadt, die ihm zur Heimat geworden, und auf den rauhen Landsitz beschränkt, den er sich im Gebirge errichtet und wo er die regnerischen Sommer verbrachte* <sup>(60)</sup>.

Notiamo fin d'ora che le estati trascorse in montagna, nel nord, costituiscono il termine oppositivo entro il paradigma spazio-temporale *estati al nord vs estati al sud e mare vs montagna*; la solitudine produttiva, l'austero, repulsivo e circoscritto paesaggio di montagna, il clima piovoso, il cielo coperto ed i temporali si contrappongono al cielo azzurro, alle estati assolate dedicate, presso il mare, alla distensione.

A Monaco — città che il *Faustus* definisce « meridionale città dell'arte » <sup>(61)</sup>, territorio dell'arte entro lo spazio della *Haltung*, sud nel nord — eletta *frühzeitig... zum dauernden Wohnsitz*, Aschenbach viveva *in bürgerlichem Ehrenstande, wie er dem Geiste in besonderen Ein-*

---

(60) *Op. cit.*, pp. 447-448. (« troppo gravato dall'obbligo di produrre e, insieme, troppo alieno dalle distrazioni per essere amante del colorato mondo esteriore... la sua esistenza esteriore si era quasi del tutto confinata nella bella città diventata sua patria, e nella austera dimora campagnola che si era fabbricata tra i monti e in cui trascorreva le estati piovose »).

(61) TH. MANN, *Doktor Faustus*, Milano, 1949, p. 379.

zelfällen [si rilevi l'amplificazione semantica del sema della « eccezionalità » pertinente alla seduzione] zuteil wird <sup>(62)</sup>.

A Monaco dunque, confinato entro le pareti del suo studio Aschenbach si dedicava alla *hohe(n) Mühsal* <sup>(63)</sup> del produrre, al « semper idem » <sup>(64)</sup> della Haltung e assecondava il *Fortschwingen des produzierenden Triebwerkes in seinem Innern* <sup>(65)</sup>.

Questa situazione di iniziale equilibrio <sup>(66)</sup> — equilibrio fondato sulla Haltung — viene ad essere interrotta con la passeggiata che Aschenbach compie in apertura del racconto <sup>(67)</sup> e che lo porterà ad incontrare, alla fermata del tram del cimitero del nord, la prima figura di straniero, il viandante. *Mochte nun aber das Wandererhafte in der Erscheinung des Fremden auf seine Einbildungskraft gewirkt haben oder sonst irgendein physischer oder seelischer Einfluß im Spiele sein: eine seltsame Ausweitung seines Innern ward ihm ganz überraschend bewußt, eine Art schweifender Unruhe, ein jugendlich durstiges Verlangen in die Ferne, ein Gefühl, so lebhaft, so neu oder so längst entwöhnt... Es war Reiselust, nichts weiter; aber wahrhaft als Anfall auftretend...* <sup>(68)</sup>.

E' questa la tendenza allo sconfinamento ed alla Aus-schweifung, che trae origine *aus einem verbotenen, sei-*

---

(62) *Op. cit.*, p. 456. (« eletta ben presto a propria sede stabile... vi conduceva una rispettabile esistenza borghese, privilegio concesso solo in rari casi singoli a chi vive dello spirito »).

(63) *Ivi*, p. 487. (« alta fatica »).

(64) « Egli era troppo l'uomo del *semper idem* e della resistenza alle circostanze... ». TH. MANN, *Doktor Faustus*, cit., p. 487.

(65) *Op. cit.*, p. 444. (« spinta protratta del congegno creativo »).

(66) Si confronti V. JA. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Torino, 1966, e soprattutto le pagine del capitolo terzo dedicate alla « situazione iniziale » e, tra queste, in particolare, quelle sulla funzione « mancanza » definita dal simbolo x (pp. 41-42).

(67) « *Gustav Aschenbach oder von Aschenbach... hatte an einem Frühlingssnachmittag des Jahres 19... von seiner Wohnung in der Prinzregentenstraße (sema del servizio) zu München aus allein einen weiteren Spaziergang unternommen* ». (« Gustav Aschenbach, ovvero von Aschenbach... un pomeriggio di primavera dell'anno 19... era uscito dalla sua abitazione nella Prinzregentenstraße di Monaco per fare, da solo, una passeggiata un po' lunga »). *Op. cit.*, p. 444.

(68) *Ivi*, pp. 446-447. (« o che il carattere vagabondo di quell'apparizione avesse già colpito la sua fantasia, o che comunque altri influssi fisici o psichici agissero su di lui, egli ebbe l'improvvisa coscienza di uno strano dilatarsi del proprio essere, qualcosa come una irrequietezza errabonda, una giovanile frenesia di lontananze, insomma un sentimento così vivo l'afferrò, così nuovo, o da così lungo tempo represso e dimenticato... Era desiderio di viaggiare, null'altro; ma, in realtà, sopravvenuto con la violenza di un accesso... »).

ner Aufgabe gerade entgegengesetzten und ebendarum verführerischen Hange <sup>(69)</sup>; è la seduzione, *Flucht drang war sie, ... diese Sehnsucht ins Ferne und Neue, diese Begierde nach Befreiung, Entbürdung und Vergessen, — der Drang hinweg vom Werke, von der Alltagsstätte eines starren, kalten und leidenschaftlichen Dienstes* <sup>(70)</sup>.

E' il testo stesso ad enunciare i semi che compongono i nodi simbolici della *Haltung* e della seduzione nei quali abbiamo individuato la coppia oppositiva fondamentale; da essa si dipartono le tensioni direzionali che polarizzano il campo semico della novella. Alla *Haltung* pertiene il campo del limitato e del chiuso; la regolarità, la disciplina, il semper idem, la tensione dello spirito, il familiare e l'usuale. La seduzione, di contro, è spazio aperto, illimitato, è *das Fremdartige und Bezuglose* <sup>(71)</sup>, *Ferne und Neue* <sup>(72)</sup>, *das Unvergleichliche, das märchenhaft Abweichende* <sup>(73)</sup>, è indisciplina, sregolatezza, *hochherzig unwirtschaftlich aufgehen in Rausch und Empfindung* <sup>(74)</sup> delle energie creatrici, delle forze un tempo dedicate alla *Haltung*, è distensione.

Nella struttura del *Tod in Venedig* abbiamo individuato nella *Haltung* il motivo statico <sup>(75)</sup> attraverso il quale lo svolgimento viene *gemäßigt und richtiggestellt* <sup>(76)</sup>, che attenua e frena la progressione della narrazione, la forza che si oppone a quella di segno algebrico opposto esercitata dalla seduzione. Essa è forza statica, forza propria dell'eroismo della debolezza <sup>(77)</sup>.

Il motivo della seduzione, incarnatosi dapprima nella figura dello strano viandante, dello straniero incontrato a

---

(69) *Ivi*, p. 475. (« una tendenza colpevole, affatto opposta al suo compito, e appunto perciò piena di seduzione »).

(70) *Ivi*, p. 448. (« quell'ansia di cose nuove e lontane, quella sete di sentirsi libero, sciolto da fardelli, dimentico di ogni cosa, altro non erano che un impulso a fuggire, ad abbandonare il lavoro, il luogo ove si dedicava con freddezza, ostinata passione al suo servizio quotidiano »).

(71) *Ivi*, p. 457. (« straniero e senza relazioni col quotidiano »).

(72) *Ivi*, p. 448. (« lontano e nuovo »).

(73) *Ivi*, p. 458. (« l'incomparabile, il favolosamente diverso »).

(74) *Ivi*, p. 494. (« magnanimo e dilapidatore dilagare in ebbrezza e sensazioni »).

(75) Per quanto riguarda la definizione del motivo statico e del motivo dinamico, v. B. TOMASEVSKIJ, *op. cit.*, pp. 315-318.

(76) *Op. cit.*, p. 448. (« moderato e corretto »).

(77) Problemativa ampiamente trattata da Thomas Mann nelle *Considerazioni di un apolitico*, Bari, 1967.

Monaco, è, di contro, il motivo dinamico, attivo, l'elemento motore centrale della fabula. E' la collisione, l'intrigo tra questi due motivi a determinare lo sviluppo della vicenda, ove il motivo della seduzione, motivo che occupa come dovuto uno spazio precipuo, prenderà il sopravvento. La novella ha preso avvio da una situazione di equilibrio fondato sulla *Haltung*; la seduzione distrugge l'equilibrio iniziale e, attraverso una serie di peripezie, conduce il racconto verso il suo tragico scioglimento.

La *Haltung* e la seduzione costituiscono, nei primi tre capitoli della novella, in analogia all'opposizione tra arte e vita, un paradigma difettivo fondato su una dissimmetria semantica <sup>(78)</sup>, su un'opposizione privativa ove la seduzione rappresenta il termine marcato detentore del significato di alterità e divergenza (gli stranieri, la stranezza, l'improvviso) e la *Haltung* il termine piano che rappresenta il normale e l'usuale. La novella ha preso inizio in un momento in cui il prevalere della *Haltung* (che è già seduzione, è fin dal principio anche il contrario; la *Urweltwildnis* <sup>(79)</sup>, del resto, viene evocata ancora a Monaco, mentre *Haltung* vi è ancora a Venezia, nella città della seduzione) determina l'unica possibilità di esistenza concessa all'artista. Uno stato di mancanza, avvertito con la violenza di un accesso, in concomitanza con l'incontro con la prima figura di straniero, apre la novella alle possibilità dello svolgimento <sup>(80)</sup>. Per riparare allo stato di mancanza Aschenbach attua l'infrazione della *Haltung*. Lo svolgimento si compie così grazie alla dinamica impressa alla narrazione dal motivo dinamico della seduzione, mentre il motivo statico della *Haltung* agirà quale motivo che mitiga e frena la progressione, che si oppone all'avanzare della seduzione.

Lo sconfinamento, il cedimento alle forze della seduzione, corrisponde ad un allontanamento — nello spazio e nel tempo — dal nucleo originario della *Haltung*. Il *weiteren Spaziergang*, la passeggiata che Aschenbach compie in apertura del racconto, costituisce il pri-

---

(78) Terminologia impiegata da G. GENETTE, *Figure II*, Torino, 1972, pp. 71-91.

(79) *Op. cit.*, p. 447. (« selvaggio mondo primitivo »).

(80) V. B. TOMASEWSKIJ, *op. cit.*, p. 313.

mo termine comparativo della successione sinonimica amplificante entro la quale il *beschränkt(e) Dasein* <sup>(81)</sup>, l'esistenza confinata, rappresenta il grado zero, il *viaggio a Venezia* una seconda amplificazione del termine comparativo, e le « *exotischen Ausschweifungen* » <sup>(82)</sup>, l'esotica avventura, il termine superlativo della successione. Le amplificazioni semantiche subite dal sema del viaggio si possono identificare con la figura della *correctio* <sup>(83)</sup>, poiché portano alla luce il contenuto latente del lessema del viaggio.

Facendo ricorso all'insiemistica il nodo tematico del viaggio potrebbe essere rappresentato come segue: il viaggio è costituito da  $x (+0, +1, +2, +3)$ , ove  $x+0$  rappresenta il *beschränkt(e) Dasein*, l'esistenza confinata che nutre il desiderio di viaggiare;  $x+1$  il termine comparativo del *weiteren Spaziergang*, ed  $x+2$  l'amplificazione del primo grado comparativo, il viaggio nel *liebenswürdigen Süden* <sup>(84)</sup>, a Venezia;  $x+3$  rappresenta il grado superlativo della successione, le *exotischen Ausschweifungen des Gefühls*. 0, 1, 2, 3 costituiscono dunque le amplificazioni semantiche subite da uno stesso termine: il viaggio (x).

Il *climax* viene costruito con estrema perfezione e numerosi sono, nel corso della narrazione, i correlati stilistici e tematici che valgono a denotarlo.

L'amplificazione si compie nel rispetto dell'*ordo naturalis* degli avvenimenti, ordine che, come vedremo, Aschenbach tenterà successivamente di trasformare in un ordine artificiale attraverso una testarda negazione del tempo.

## 2) Il viaggio.

*Und so tat denn eine Einschaltung not... Reisen also... Nicht gar weit, nicht gerade bis zu den Tigern. Eine...*

(81) *Op. cit.*, p. 448. (« esistenza delimitata »).

(82) *Ivi*, p. 503. (« esotici tralignamenti sentimentali »).

(83) V. H. LAUSBERG, *op. cit.*, pp. 206-208.

(84) *Op. cit.*, p. 449 (« amabile Sud »).

(85) *Ivi*, (« Era davvero necessaria una parentesi... Viaggiare, dunque... Oh, non molto lontano, non proprio fino al paese delle tigri. Una... siesta di tre, quattro settimane... nell'amabile Sud... »).

*Siesta von drei, vier Wochen... im lebenswürdigen Suden...*  
(<sup>85</sup>).

Ma il sud — Tonio Kröger lo sapeva bene — non può essere nella vita dell'artista solo breve parentesi. Il ritorno al mondo dell'Alltag è possibile soltanto per i grandi borghesi che infatti ripartono infine dalla città malata. E' l'artista che intrattiene un rapporto preferenziale con la malattia, la bellezza e la morte. Per lui lo sconfinamento della Haltung non consente ritorno; la progressione del tempo in direzione della seduzione non può essere negata ed il tempo ripercorso à rebours.

Aschenbach comunque, con abituale ambiguità, conferisce all'inconsueto il volto del consueto, allo sconfinamento dalla Haltung l'aspetto di parentesi e breve vacanza.

*Mehrere Geschäfte... hielten den Reiselustigen* [si rilevi la presenza di un termine comparativo sostitutivo all'interno di una successione sinonimica amplificante parallela alla suddetta: Dienst <Reiselust <Abenteuer; la Reiselust e le sue conseguenze sono comunque presenti fin dalla vita monacense] *noch etwa zwei Wochen nach jenem Spaziergang in München zurück* (<sup>86</sup>). La Haltung esplica la sua funzione di motivo statico, è forza che si oppone al progredire della seduzione; lo scrittore è oggetto passivo della trainierten Haltung, come in precedenza era stato passivo oggetto del *produzierenden Triebwerkes* (<sup>87</sup>).

Ma Venezia lo attrae con *unwiderstehlicher Anziehungskraft* (<sup>88</sup>), la Haltung è incapace di opporre resistenza alla *Ubergewalt* (<sup>89</sup>) della seduzione.

Sul battello che lo trasporta da Pola a Venezia, Aschenbach incontra una fitta schiera di ambigui personaggi — il bigliettaio, lo steward, il marinaio gobbo ed il vecchio ganimede. Osservando le *Erscheinungen der Herreise* (<sup>90</sup>), *kam ein Gefühl von Benommenheit ihn an, so, als zeige die Welt eine leichte, doch nicht zu hem-*

---

(86) *Ivi*, p. 457. (« per circa due settimane dopo quella passeggiata lo scrittore smanioso di viaggiare fu trattenuto a Monaco da vari impegni »).

(87) *Ivi*, p. 444. (« congegno creativo »).

(88) *Ivi*, p. 459. (« irresistibile forza di attrazione »).

(89) *Ivi*, p. 495. (« strapotere »).

(90) *Ivi*, p. 468. (« le apparizioni del viaggio di andata »).

*mende Neigung, sich ins Sonderbare und Fratzenhafte zu entstellen...* <sup>(91)</sup>.

Il testo rileva il tracciato inclinato lungo il quale la narrazione si evolve e la *nicht zu hemmende Überge- walt* della seduzione, che per ora è ancora *leicht (...)*, ma contro cui è vana ogni resistenza, diviene padrona delle azioni dello scrittore.

A Venezia Aschenbach dimora all'Hôtel des Bains; questo appare ben diverso dall'albergo in cui egli alloggiava durante *seines ersten Aufenthaltes... Ein weiter, duldsam vieles umfassender Horizont tat sich auf* <sup>(92)</sup>, che offre adeguata risposta al bisogno di solitudine e di informalità salvaguardata da una esteriore cornice di decoro, tollera lo sconfinamento dalla rigidità e dalla severità della *Haltung*, mentre lo *bemäntelt (...)* <sup>(93)</sup> temporaneamente con un esteriore velo di decoro.

Qui Aschenbach incontra Tadzio — l'incarnazione del più bel simbolo della sua arte, della figura di San Sebastiano, che al pari di questo possiede Zucht, rigore, forma, disciplina, bellezza e malattia — che invero, sul piano simbolico, il nodo tematico di bellezza, amore e morte <sup>(94)</sup>. Qui città lagunare, Tadzio, sole, mare, spiaggia, musica, messaggeri e distensione contribuiranno alla progressione della seduzione.

Un giorno però, il mare, che tanto fascino esercita sull'artista, *lag... in stumpfer Ruhe, verschrumpft gleich-*

---

(91) *Ivi*, p. 462. (« si sentì riafferrare da un senso di malessere come se, lievemente ma infrenabilmente, il mondo inclinasse a deformarsi in guisa strana e pagliaccesca »).

(92) *Ivi*, p. 469. (« la prima tappa del viaggio. Il panorama qui era vasto, multiforme e improntato a liberalità »).

(93) *Ivi*, p. 500. (« ammanta »).

(94) « 'Chi la Bellezza coi propri occhi vide — è de la Morte già preda sicura' son la formula prima e basilare; un mondo in cui non han valore alcuno la norma, le leggi della vita, la ragione e la moralità, un mondo di ebbra e disperata scostumatezza, che è però insieme il mondo della forma più rigida, della severità mortale, ove si insegna agli iniziati che il principio della bellezza e della forma non trae origine dalla sfera della vita,... Esso si completa soltanto nella bellezza e nella morte, nella coscienza che il dardo della bellezza è quello della morte e dell'eterna nostalgia dolorosa. Morte, bellezza, amore, eternità sono i simboli linguistici di questo miracolo dell'anima, platonico e pur trascinante all'ebbrezza musicale...: coloro che in terra han scelto il segno di quell'Ordine, i cavalieri della Bellezza, sono cavalieri della Morte.

*Tristano*: così Platen ha intitolato quella lirica... ». TH. MANN, *August von Platen, in Nobiltà dello Spirito*, cit., p. 437.

E' questa la descrizione della più intima verità della realtà veneziana e, in profonda affinità con essa, della natura dell'arte e del simbolo suo, Tadzio-San Sebastiano, così come descritti nel *Tod in Venedig*.

sam, mit nüchtern nahem Horizont ; Landwind ging...  
Als Aschenbach sein Fenster öffnete, glaubte er den fau-  
ligen Geruch der Lagune zu spüren <sup>(95)</sup>.

La descrizione si oppone a quella del mare durante la *Flutzeit* e ove *niedrige, gestreckte Wellen* si infrangono *in ruhigem Gleichtakt gegen das Ufer* <sup>(96)</sup>. Il vettore è il seguente: *Er liebte das Meer aus tiefen Gründen: aus dem Ruheverlangen des schwer arbeitenden Künstlers...; aus einem... verführerischen Hange zum Ungegliederten, MaBlosen, Ewigen, zum Nichts* <sup>(97)</sup>. Il mare sopra descritto è un mare che ha perso gran parte della sua forza di attrazione, di seduzione, che ha ceduto parte del proprio spazio al principio opposto costituito dalla terra.

*Verstimmung befiel ihn. Schon in diesem Augenblick dachte er an Abreise* <sup>(98)</sup>. Venezia svela la sua natura che fa di essa *einen ihm unmöglichen und verbotenen Aufenthalt* <sup>(99)</sup>.

Ancora però un effetto di *Erregung und Erschlafung* <sup>(100)</sup> congiunte si avvicenda nel suo animo. I due termini certo appartengono entrambi al campo della seduzione, eccitazione come termine pieno e positivo, estenuazione come termine privativo, come assenza di tensione; *an diesem Punkte der Krisis* la *Haltung* sopravvive soltanto come negazione di sé. Ma solo verso la fine del III capitolo il cupio dissolvi prenderà definitivo sopravvento sul terrore ed Aschenbach deciderà, dopo la *Fehlleistung* della partenza, di rimanere a Venezia.

La *Fehlleistung*, come risulta dall'analisi contenuta nel capitolo I, 2 del nostro saggio, rappresenta una possibilità di salvezza concessa all'artista. *Die Zeit dränge* <sup>(101)</sup>, avverte il funzionario dell'albergo, per un ritorno al-

---

(95) *Op. cit.*, p. 472. (« Tirava vento da terra... Nello spalancare la finestra, parve ad Aschenbach di sentire il tanfo putrido della laguna »).

(96) *Ivi*, p. 468. (« onde basse e lunghe si frangevano con lento e invariato ritmo sulla riva »).

(97) *Ivi*, p. 475. (« Da profondi motivi nasceva il suo amore del mare; da un bisogno di riposo dopo il duro lavoro dell'artista...; da una tendenza... piena di seduzione, verso l'inarticolato, lo smisurato, l'eterno, verso il nulla »).

(98) *Ivi*, p. 472. (« Fu invaso dal malumore. Fin da quel momento pensò di ripartire »).

(99) *Ivi*, p. 483. (« un soggiorno per lui impossibile e proibito »).

(100) *Ivi*, p. 480. (« eccitazione e estenuazione »).

(101) *Ivi*, p. 482. (« il tempo stringe »).

lo spazio circoscritto della *Haltung*, al nord, il tempo stringe, la *Haltung* si consuma. Al tempo obiettivo della narrazione, alla funzione del tempo nella novella enunciata dall'inserviente, Aschenbach oppone, con folle determinazione, una recisa smentita: *Aschenbach fand, daB sie das keineswegs tue* <sup>(102)</sup>. E nella sua risposta egli elude finanche il termine *tempo*, dà voce al desiderio che questo per lui non esista, desidera annullarne gli effetti, determinarne soggettivamente il corso. La prospettiva interna viene fatta prevalere sulla prospettiva esterna.

*Die Zeit war recht knapp geworden, als er sich endlich erhob* <sup>(103)</sup>; la partenza non potrà essere attuata.

Dopo la *Fehlleistung*, durante il viaggio di ritorno a Venezia, Aschenbach ripensava a quel *MiBgeschick, das wie er sich sagte* [la prospettiva interna, rafforzata dall'uso della forma riflessiva del verbo; il narratore si dissocia dal protagonista, la responsabilità dell'enunciato viene attribuita esclusivamente ad Aschenbach], *ein Sonntagskind nicht gefälliger hätte heimsuchen können... — dann war, so sagte er sich, alles wieder gut, dann war ein Unglück verhütet, ein schwerer Irrtum richtiggestellt* <sup>(104)</sup>.

Il discorso dell'artista cancella l'*Umschlag* dalla seduzione alla *Haltung*: d'ora in poi il tempo riprende la sua corsa in avanti, verso la tragica conclusione. Ed esso rappresenta la *Richtigstellung* del percorso temporale, dal risucchio in senso antiorario, alla progressione in senso orario. E *alles, was er im Rücken* [riprova delle prospettive spazio-temporali enucleate: la seduzione ed il sud lasciati addietro, dopo il provvidenziale disguido l'artista li ritrova dinnanzi a sé] *zu lassen geglaubt hatte, eröffnete sich ihm wieder, war auf beliebige Zeit wieder sein...* <sup>(105)</sup>. L'artista, dal quale il narratore si è ripetutamente distanziato ricusando la responsabilità degli e-

---

(102) *Ivi*, (« Aschenbach trovò che non stringeva affatto »).

(103) *Ivi* (« Quando finalmente si alzò, gli era rimasto ben poco tempo »).

(104) *Ivi*, p. 485. (« sfortuna che più propizia di così, egli si diceva, nessun beniamino della sorte poteva augurarsela... — dopo di che — si disse — ogni cosa tornerà a suo posto, sarà stata evitata una disgrazia, rimediato e corretto un grave errore »).

(105) *Ivi*, (« e tutto ciò che aveva creduto di lasciarsi addietro gli si sarebbe nuovamente dischiuso, e sarebbe stato, per tutto il tempo che desiderava, ancora suo... »).

nunciati, ama ingannarsi e confondere il punto di vista interno — e come tale denotato dal narratore per il lettore — con quello esterno ed oggettivo; egli si illude di poter imporre al secondo le leggi del primo. Ma se il narratore ha nutrito ed istituzionalizzato l'ambiguità delle prospettive, nello svolgimento della vicenda e nel suo esito, hanno peso soltanto le leggi oggettive del mondo narrativo esterno al protagonista. Il tempo concesso all'artista non è una *beliebige Zeit*; sarà lo spazio di due capitoli, il tempo necessario per produrre la sua ultima opera e poi procedere, sulla via della seduzione, verso la degradazione e la morte. Il tempo oggettivo negato all'artista, viene affermato dalla novella e dal narratore.

3) *Il suolo elisio*. Nel capitolo IV, dopo il *Wendepunkt* della novella, i rapporti tra Haltung e seduzione appaiono modificati <sup>(106)</sup>: non è più l'intrigo tra Haltung e seduzione (Rausch positivo e negativo) a determinare lo sviluppo della fabula, non più la Haltung a svolgere la funzione di motivo statico della novella. La coppia oppositiva fondamentale è rappresentata ora dai nodi simbolici del Rausch produttivo, motivo composito a cui concorrono Haltung e seduzione estrema, entrambi produttive, e del Rausch negativo, che si oppone al primo in funzione di nuovo motivo dinamico della fabula. La natura del rapporto tra Rausch positivo e negativo è analoga a quella del rapporto difettivo tra Haltung e seduzione. La denotazione del Rausch produttivo come termine normale ed usuale del paradigma, la sua trasformazione in nuovo motivo statico del racconto, è frutto della testarda volontà, frutto del desiderio dell'artista. Essa è espressione della volontà di sostituire all'ordine naturale degli avvenimenti l'ordine artificiale dettato dalla prospettiva interna dell'eroe; è volontà di arrestare il tempo che stringe, desiderio di negare il tempo apportatore di Rausch negativo e morte. Ma proprio laddove la narra-

---

(106) I. DIERSEN, in *Untersuchungen zu Thomas Mann*, Berlin, 1959, impiega nel suo discorso critico la distinzione tra motivo statico e motivo dinamico operata da Tomasevskij, ma non segue la modifica che il rapporto tra i due motivi subisce nel corso della narrazione.

zione parrebbe privilegiare l'ottica interna del protagonista, la funzione del tempo oggettivo riemerge in primo piano: il tempo negato viene prepotentemente riaffermato.

*Nun lenkte Tag für Tag* [la continuità del Rausch produttivo, la continuità del *zeugende(n) Werkehr* <sup>(107)</sup> col Sole: il tempo negato] *der Gott mit den hitzigen Wangen nackt sein gluthauchendes Viergespann durch die Räume des Himmels... verbrachte man die Vormittagsstunden. Aber köstlich war auch der Abend... Solch ein Abend trug in sich die freudige Gewähr eines neuen Sonnentages von leicht geordneter MuBe* [la progressione della successione avviene attraverso i seguenti stadi: dal Dienst alla MuBe, che però è, per ora, ancora *leicht* e non del tutto dimentica della Ordnung, e da questa al *späten und tiefen Rausches* <sup>(108)</sup>; i termini non esistono che nella continuità, nel sintagma narrativo; da questo ogni termine trae il proprio significato, mentre evoca contemporaneamente i termini correlati] *und geschmückt mit zahllosen, dicht beieinanderliegenden Möglichkeiten lieblichen Zufalls* <sup>(109)</sup>. Nella gioia estatica dei sensi Aschenbach trascorre, giorno dopo giorno, i mattini, i pomeriggi, le sere, e le ore notturne, presagi di nuova giornata di sole. Il tempo, misura finora *seines Alltags* dedicato al *heilig-nüchternen Dienst* <sup>(110)</sup>, viene annullato, in un cerchio senza mai fine, nell'eterno ritorno del Rausch.

Notiamo per inciso la costante presenza del sema della luce nel suo duplice significato di presenza (sole, giorno) e assenza (luna, notte) di forza. E' un sema composito, luce solare come Rausch produttivo e luce lunare come degradazione, sterilità, morte. L'opposizione è parallela a quella tra artista super-uomo e artista sotto-uomo, « culto del mito lunare-materno, che si oppone sin

---

(107) *Op. cit.*, p. 493. (« rapporto produttivo »).

(108) *Ivi*, p. 503. (« tarda e profonda ebbrezza »).

(109) *Ivi*, pp. 486-487. (« Giorno dopo giorno, ormai, il dio dalle guance infocate correva ignudo con la fiammea quadriga attraverso gli spazi celesti..., si trascorrevano le ore mattutine. Ma deliziosa era pure la sera... Ognuna di quelle sere portava con sè la gioiosa certezza di una nuova giornata di sole sotto il segno di un ozio appena ordinato, ornata di innumerevoli, ininterrotte probabilità di cari incontri »).

(110) *Ivi*, p. 487. (« la sua vita di tutti i giorni dedicata al sacerdotale e lucido servizio »).

dai remoti mondi preistorici all'adorazione del sole, alla religione del giorno virile e paterno » (111). E' da porre in relazione, da un lato, con il ferreo dominio di sé dell'artista nella *Haltung*, con l'eroismo del vivere in sella ( *aucher war Soldat und Krieger gewesen* ) (112) e rispecchia l'aspetto creativo-fecondatore della personalità dell'artista che dà vita, nell'opera, tramite la parola, ad infiniti mondi, e, dall'altro, con l'artista sotto-uomo, con colui che, al contrario del « borghese » è escluso da ogni diretta fruizione della realtà, che si appropria della realtà soltanto tramite la parola, rimanendone escluso (113).

La pertinenza dell'opposizione temporale giorno-notte viene testimoniata anche dal fatto che, nel corso del capitolo IV, gli incontri con Tadzio si svolgono costantemente di mattina, mentre dopo l'*Umschlagpunkt*, nel capitolo V, avvengono soltanto di sera o di notte. Aschenbach dichiarerà il proprio amore per il fanciullo polacco mentre questo verrà illuminato dalla fredda luce dei lampioni, nel chiarore del *bleichenden Mondschein* (114).

Aschenbach è *entschlossen zu vorläufig unabsehbarem Verweilen* (115). *L'antitheton* del testo manniano — ove un sostantivo si accompagna con un avverbio ed un aggettivo di sensi contrari, poiché l'uno implica la nozione del tempo, del tempo delimitato, mentre l'altro, al contrario vanifica ogni misura di tempo — testimonia la volontà di autoinganno messa in atto dall'artista, ma svelata dal linguaggio. Esso rileva altresì la connessione costante tra le funzioni spaziali e le coordinate temporali della narrazione. Il tempo è stato artificialmente ed intenzionalmente sospeso entro i confini del soggiorno veneziano. Ma la negazione del tempo non può essere che « vorläufig » ed il racconto troverà la propria evoluzione nel tragico scioglimento.

*Der wohlige Gleichtakt* [il tempo negato] *dieses Dasein hatte ihn schon in seinen Bann* [Ubergewalt della

(111) TH. MANN, *Dolore e grandezza di Riccardo Wagner*, in *Nobiltà dello spirito*, cit., p. 564.

(112) *Op. cit.*, p. 505 (« anch'egli era stato soldato e uomo di guerra »).

(113) La prospettiva viene condivisa da numerose altre opere di Thomas Mann. Citiamo, tra le prime, ad esempio, *Der kleine Herr Friedemann* e *Tristan*.

(114) *Op. cit.*, p. 498. (« sbiancante chiarore di luna »).

(115) *Ivi*, p. 487. (« deciso ad un soggiorno per ora senza limiti di tempo »).

seduzione] *gezogen* [l'artista sotto-uomo, oggetto passivo in balia del Rausch],... *ihn rasch* [debole resistenza] *berückt... Dann schien es ihm wohl, als sei er entrückt...; entrückt, berückt* costituiscono le spie lessicali al di là del loro significato, della loro etimologia <sup>(116)</sup> della problematica di fondo della novella ove il « rücken » indica la fuga, lo spostamento, il tralignamento dal regno della *Haltung* e dei doveri del servizio quotidiano, attraverso la passeggiata, il viaggio, il sogno ispirato da Dioniso.

*Dann schien es ihm wohl, als sei er entrückt ins elyrische Land, an die Grenzen der Erde, wo leichtestes Leben den Menschen beschert ist, wo nicht Schnee ist und Winter, noch Sturm und strömender Regen* [il nord, il Dienst; l'attualizzazione dell'opposizione nord vs sud, mare vs montagna], *sondern immer* [il tempo negato] *sanft kühlenden* [la *nüchterne Leidenschaft* <sup>(117)</sup>, Glut senza Brand vs i cattivi odori e l'afa di Venezia: la negazione dei due spazi contrapposti, il nord ed il sud, che conducono entrambi all'abisso] *Anhauch Okeanos* [personificazione greca del grande corso d'acqua che circondava il mondo e dal quale sorgevano il sole, la luna e le stelle: la fine delle opposizioni; il mare che è prossimo al Baltico amato da *Tonio Kröger*, diverso e distante dal mare veneziano] *aufsteigen läßt, und in seliger Muße* [Eros che è ozio propizio] *die Tage verrinnen* [il tempo affermato, il tempo che verrinnt come la sabbia nella clessidra, e come questa, si approssima al gorgo; il tempo e l'esito tragico reintegrati nella prospettiva della narrazione], *müheles, kampflös und ganz* [fine della tragica intermittenza tra *Haltung* e seduzione, *Erregung und Erschlafung*, spazio e tempo interamente, *ganz*, dedicati al sole: il tempo negato] *nur der Sonne und ihren Feste geweiht* <sup>(118)</sup>.

(116) *Berücken* (catturare con inganno ed astuzia) è termine che Lutero ha introdotto nella nhd. *Schriftsprache* ed appartiene originariamente al linguaggio della pesca e della caccia col significato di « mit dem Netz über ein Opfer rücken ». Cfr. KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch*, Berlin, 1967<sup>o</sup>, p. 68.

(117) *Op. cit.*, p. 490. (« lucida passione »).

(118) *Ivi*, p. 488. (« E quell'esistenza uniformemente gradevole lo aveva ormai preso nel suo incanto..., lo aveva in breve ammaliato...; e si sentiva allora come rapito nel suo elisio, ai confini della terra, dove agli uomini è più facile vivere, dopo non c'è neve né inverno, né tempeste e piogge a diluvio, ma spira costante il soffio del dio Oceano, mite e refrigerante, e i giorni trascorrono in ozio beato, senza fatiche, senza lotte, interamente sacri al sole e ai suoi tripudi »).

Il mito del suolo elisio è mito del Rausch solamente produttivo, del giorno « virile e paterno » (119), della religione solare « maschile-fecondante » (120).

E' mito che tende ad eludere e negare il termine complementare della notte (termine marcato rispetto al termine forte del giorno), le influenze nefaste e distruttrici della pallida luce di luna: è la Forma morale, Tadzio-San Sebastiano senza la malattia, il potenziamento privato del necessario (nel *Tod in Venedig*) completamento nella degradazione e nella morte. Esso è lotta contro il progredire del tempo, contro l'essenza stessa del tempo. Ma come la Haltung, che costituiva un punto di equilibrio apparentemente saldo, celava in sé la possibilità della seduzione e la progressione della Haltung alla seduzione, del pari la seduzione, il Rausch, non riesce ad ergersi arbitra delle leggi oggettive del tempo ed impedirne la progressione, il Verrinnen del tempo. Il mito del suolo elisio rappresenta un ulteriore tentativo di trasformare la seduzione, da motivo dinamico — nella progressione dalla Haltung alla seduzione — a motivo statico — per impedire la progressione dal Rausch positivo al Rausch distruttivo ed alla morte. La Haltung celava in sé seduzione e morte, il Rausch, la seduzione è finora ormai soltanto di morte.

Il protagonista, e con lui il racconto, afferma, di contro, la *glücklichste (...)* *Regelmäßigkeit* (121) della fascinazione, che si presenta ora, essa stessa, come Regel e Maß, non più comparata al termine forte della Haltung, non più alterità stigmatizzata, bensì, essa stessa, termine forte all'interno di un proprio ordine. Ed afferma la *Gebundenheit des Glückes* (122), la possibilità che la felicità venga « gebunden », legata, arrestata, resa eterna, sottratta allo scorrere del tempo.

*Das war der Rausch; und unbedenklich, ja gierig hieB der alternde [il tempo affermato] Künstler ihn willkommen [il Wendepunkt interiore avvenuto]. Sein Geist*

---

(119) TH. MANN, *Dolore e grandezza di Riccardo Wagner*, in *Nobiltà dello Spirito*, cit., p. 564.

(120) TH. MANN, *Schopenhauer*, in *Nobiltà dello Spirito*, cit., p. 743.

(121) *Op. cit.*, p. 488. (« la più felice normalità »; *Regelmäßigkeit*, è composto di regola e misura).

(122) *Ivi.* (« persistenza della felicità »)

*kreiBte seine Bildung geriet ins Wallen [il Rausch produttivo] il zeugende (...) Verkehr des Geistes mit einem Körper (123)], sein Gedächtnis warf uralte, seiner Jugend überlieferte und bis dahin niemals von eigenem (124) Feuer (125) belebte Gedanken auf. Stand nicht geschrieben, daB... die Seele vor Vergnügen ihres eigentlichen Zustandes ganz vergesse [il tempo affermato] und mit stauender Bewunderung an dem schönsten der besonnten Gegenstände hangen bliebe (126).*

L'anima — secondo pensieri antichissimi, l'insegnamento dell'anamnesis platonica (127) — decaduta dalla sua sede divina (il suolo elisio) ricorda, per mezzo delle emozioni suscitate dalla contemplazione della bellezza — e, nella nostra novella, dalla contemplazione del giovinetto polacco illuminato dal sole —, per mezzo dell'amore, condizione di reminiscenza, le realtà assolute, i sacri pensieri, *das Schöne selbst..., die Form als Gottesgedanken, die eine und reine Vollkommenheit, die im Geiste lebt (128)*. L'anima, questa biga alata guidata dall'auriga, biga di cui « l'un dei cavalli è buono e bello; esso ed i suoi parenti; e l'altro, esso ed i suoi parenti, cattivo e brutto: onde è assai malagevole a noi il guidamento delle bighe » (129), può rinnegare la volontà e perdersi,

(123) *Ivi*, p. 493. (« produttivo rapporto dello spirito con un corpo »).

(124) « KreiBen » indica propriamente il travaglio del parto, mentre è il « proprio fuoco » a fecondare la memoria dell'artista; le prospettive della crisalide, dell'artista uomo-donna, di Narciso, vengono attualizzate dal discorso.

(125) Citiamo un passo del colloquio tra Leverkühn ed il diavolo: « Io: — ...So che l'oro fatto col fuoco anziché col sole non è genuino: Lui: — Chi lo dice? Ha forse il sole un fuoco migliore di quello della cucina?... Tu credi nell'ingegno che non abbia nulla a che fare con l'inferno? *Non datur...* Vedi, tu non pensi da storico quando ti lamenti che questo e quell'altro hanno potuto avere, *interamente*, gioie e dolori infiniti senza che gli fosse imposta la clessidra, senza che alla fine gli fosse presentato il conto. Ciò che egli nei suoi tempi classici ha potuto avere, se mai senza di noi, oggi soltanto noi possiamo offrirlo ». (*Doktor Faustus*, cit., pp. 453-454). La prospettiva della genuina fiamma fecondante del sole viene condivisa, al pari di altre, da entrambe le opere.

(126) *Op. cit.*, p. 490. (« Giungeva l'ebbrezza; e impavido, bramoso anzi, l'artista quasi vecchio l'affrontò come benvenuta. La sua anima gemeva in travaglio, la sua mente si sconnetteva, pensieri antichissimi scaturivano dalla memoria, consegnati alla sua gioventù e mai più riscaldati da propria fiamma. Non stava forse scritto... che l'anima, voluttuosamente dimentica la propria condizione, e con sbigottita ammirazione aderisce al più bello degli oggetti rischiarati dal sole »).

(127) PLATONE, *Menone*, in *Dialoghi*, cit., p. 205: « cercare e apprendere è veramente tutta una rimembranza ».

(128) *Op. cit.*, p. 490. (« il bello in sé, la forma come sacro pensiero, la perfezione una e casta che vive nello spirito »).

(129) PLATONE, *Fedro*, in *Dialoghi*, cit., p. 528.

« istorcendosi e declinandosi pure a terra » (130), nella cupidigia. E la bellezza diventa così, diventa per l'artista, non solamente via alla *reinen Vollkommenheit*, bensì anche *zu grauenhaftem Gefühlsfrevel* (131), poiché esso è rimasto prigioniero (*hangen bleiben*) del bello che altro non doveva costituire che la via ed il mezzo alla scoperta. Ci sovviene che a proposito di una funesta figura di Elena, Jesi parli, a ragione, di decadimento dell'istituto dell'iniziazione (132).

*Und aus Meerrausch* [mare e musica e Rausch] *und Sonnenglast* [sfolgiorio del sole, apogeo della potenza solare; ma anche: *uneigentlicher Zustand*] *spann sich ihm ein reizendes Bild* (133).

E' questa l'evocazione del paesaggio apollineo (i luoghi ameni sono tratti dalla scena V del *Fedro*), scena parallela ed opposta all'evocazione della palustre regione tropicale del capitolo I ed alla visione ispirata da Dioniso nel sogno notturno — tre esempi nei quali l'ansia divenne veggenza. Il mito apollineo si oppone così al mito dionisiaco, Dioniso a Socrate, alla filosofia dello « stare sdraiati a testa eretta », *so, daB man im Liegen den Kopf hochhalten konnte* (134). Nel linguaggio del *Zauberberg* è la *horizontale Lebenslage* permeata di verticale, di *Haltung* e ragione. E' lo spirito desto contrapposto al sogno notturno di Aschenbach, e, nuovamente, religione del giorno esclusivamente solare, del sole privato del suo potere di stordimento ed ottundimento della coscienza, *geborgen... vor der Glut des Tages* (135).

*Glück des Schriftsteller ist der Gedanke, der ganz Gefühl, ist das Gefühl, das ganz Gedanke zu werden vermag... Er wünschte plötzlich, zu schreiben. Zwar liebt Eros, heiBt es, den MüBiggang, und für solchen nur ist er geschaffen.* Il Rausch produttivo viene evidenziato quale momento passeggero ed atipico del Rausch. *Aber an*

---

(130) *Ivi*, p. 529.

(131) *Op. cit.*, p. 522 (« a orribili colpe sentimentali »).

(132) V. F. JESI, *Parodia e mito nella poesia di Ezra Pound*, in *Letteratura e Mito*, Torino, 1968, p. 202.

(133) *Op. cit.*, p. 491. (« E dall'ebbrezza del mare e dall'abbaglio del sole sorse ai suoi occhi un fascinoso quadro »).

(134) *Ivi*, (« così che sdraiati era possibile tenere il capo eretto »).

(135) *Ivi*. (« al riparo dal giorno infocato »).

*diesem Punkte der Krisis war die Erregung des Heimge-suchten auf Produktion gerichtet* . Mentre l'attualizzazione dell'insegnamento platonico autentifica l'apertura mitica, metastorica, del discorso e nega il tempo <sup>(136)</sup>, il narratore inserisce il Rausch produttivo nel tempo e nella successione, ne fa uno dei tanti momenti della vicenda, della « Krisis » narrata. Questo momento della narrazione appare caratterizzato da una forte tensione tra storia e metastoria, tempo e atemporalità, tra idealismo e storicismo, tra Gustav von Aschenbach artista dell'oggi ed « eterna » tensione tra artista e mondo esterno. Ma se la polivalenza costituisce una caratteristica irrinunciabile del discorso manniano, non è però la prospettiva interna a decidere dell'esito della vicenda. Ed anzi la prospettiva metastorica coincide in larga misura con la volontà di autoinganno dell'artista (così quando Aschenbach, in una novella che si è prefissata di dimostrare appunto l'impossibilità di un *Fortschwingen* costante del *produzierenden Triebwerkes* <sup>(137)</sup>, intende, paragonando la sua condizione di artista con quella di ciceroniana memoria, creare una continuità senza soluzione tra due condizioni differenti). Sarà il tempo, nella sua *Ungebundenheit*, a sospingere avanti la vicenda, verso l'esito tragico, salvaguardando così l'ordine naturale degli eventi. Ed anzi il mondo esterno e l'artista camminano senza divario di ritmo verso una medesima degradazione.

*An diesem Punkte der Krisis* — il vettore rivela il prevalere della prospettiva temporale sull'atemporalità del mito, suddivide la vicenda narrata in vari *Punkte der Krisis* legati da una correlazione di reciproca implicazione.

Nel Rausch produttivo, l'artista, *wie der Adler einst den troischen Hirten zum Ather trug* <sup>(138)</sup>, ad immagine

---

(136) Ma le « cose del mondo », insegnava Platone, « divengono sempre, non sono mai... Sono ombre. L'essere che solo veramente è, che sempre è, che non diviene e non passa, è costituito dalle immagini prime e reali, che stanno dietro quell'ombra: le eterne idee, gli archetipi delle cose ». (TH. MANN, *Schopenhauer*, in *Nobiltà dello Spirito*, cit., p. 739). Ed ancora: « Il tempo, dice una bella sentenza di Platone, è l'immagine mobile dell'eternità » (ivi, p. 742). La prospettiva mitica e la prospettiva temporale sono entrambe presenti nella novella.

(137) *Op. cit.*, p. 444. (« spinta costante del congegno creativo »).

(138) *Ivi*, p. 492. (« così come l'aquila aveva un tempo rapito nell'etra il pastore troiano »).

della forza attiva dell'artista creatore, si impossessa, nell'opera, tramite la *Lust des Wortes* <sup>(139)</sup>, con una non diretta fruizione della realtà del mondo esterno, dell'immagine di Tadzio, fino a trasferire *seine Schönheit ins Geistige* <sup>(140)</sup>. Aschenbach produrrà *jene anderthalb Seiten erlesener Prosa..., deren Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühlsspannung binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte* <sup>(141)</sup>. Ma, quando mise da parte il lavoro ed abbandonò la spiaggia, *fühlte er sich erschöpft, ja zerrüttet, und ihm war, als ob sein Gewissen wie nach einer Ausschweifung Klafte führe* <sup>(142)</sup>. Il tempo ridiventa padrone degli avvenimenti. Anche il momento del Rausch produttivo, momento che Aschenbach ha voluto rendere eterno ed opporre — forza passiva di resistenza, momento statico di opposizione — al progredire della seduzione in direzione del Rausch distruttivo, verso la degradazione e la morte, è stato consumato.

Il testo istituisce esso stesso un parallelo tra Rausch produttivo e Rausch distruttivo. La protesta della coscienza dell'artista ricompare puntuale nel momento del Rausch negativo, dopo il sogno ispirato da Dioniso: da esso *erwachte der Heimgesuchte entnervt, zerrüttet und kraftlos dem Dämon verfallen* <sup>(143)</sup>. La Eingebung viene opposta alla Heimsuchung, in entrambe l'artista è oggetto passivo del Rausch produttivo come di quello distruttivo.

L'indomani mattina è destinato a fallire il tentativo perpetrato da Aschenbach di fare pronta e lieta conoscenza del giovinetto polacco, conoscenza che avrebbe risolto in *heilsamer (...) Ernüchterung* <sup>(144)</sup>, quel rapporto scabroso che esiste tra *Menschen, die sich nur mit den Augen kennen*, quel rapporto nutrito dalla solitudine che

---

(139) *Ivi*. (« gaudio della parola »).

(140) *Ivi*. (« la sua bellezza nel regno dello spirito »).

(141) *Ivi*, p. 493. (« quella pagina e mezzo di prosa squisita — che per nitore, elevatezza e vibrante tensione sentimentale avrebbe di lì a poco riscosso l'ammirazione di molti »).

(142) *Ivi*. (« si sentiva spossato, disfatto; come dopo un'orgia, gli pareva che la sua coscienza protestasse »).

(143) *Ivi*, p. 517. (« l'infelice si destò svigorito, devastato, irrimediabilmente consegnato al demone »).

(144) *Ivi*, p. 494. (« salutare lucidezza »).

dà vita all'abnorme, all'assurdo e proibito <sup>(145)</sup>. La conoscenza nella solitudine costituisce l'esatto contrario della filosofia illuministica del discorso di cui il Settembrini del *Zauberberg* rimane l'insuperato sostenitore.

*Allein es war wohl an dem, daB der Alternde die Ernüchterung nicht wollte, daB der Rausch ihm zu teuer war* <sup>(146)</sup>. E' *zu spät* <sup>(147)</sup> ormai per trovare la via per un ritorno alla *Haltung*, per il ristabilimento di quell'equilibrio tra *Haltung* e seduzione che solo garantiva la sopravvivenza dell'artista. Dopo l'anabasi, attende l'artista il viaggio negli inferi della degradazione. A *Zucht* <sup>(148)</sup> e *Erhebung* <sup>(149)</sup> fanno seguito *Zügellosigkeit* <sup>(150)</sup> e *Ausschweifungen* <sup>(151)</sup>, *Punkte* che il *Rausch* produttivo conteneva e celava in sé.

L'azione ora non si svolge più tra mattino e mezzogiorno, le è concesso soltanto lo spazio della sera; la luce lunare si è sostituita alla luce del sole. L'incontro con Tadzio — la dichiarazione del proprio amore da parte dell'artista — si svolgerà, come rilevato, dopo il tramonto del sole, nel *bleichenden Mondschein*, nel *Dunkel des... Parkes* <sup>(152)</sup>.

Tadzio avanza con le *nonnenähnlichen Schwestern*; queste sono espressione, a nostro avviso, del culto femminile di Dioniso, costituiscono assieme alla madre ed alla governante, la corte femminile del dio forestiero, od ancora, sono le opache sorelle che vivono del contrasto col *Gottesbruder*, attualizzando e replicando l'opposizione sole-luna. E mentre avanza con le sorelle, *in dieser Sekunde geschah es, daB Tadzio lächelte: ihn anlächelte*,

---

(145) « *Seltsamer, heikler ist nichts als das Verhältnis von Menschen, die sich nur mit den Augen kennen... Zwischen ihnen ist Unruhe und überreizte Neugier, die Hysterie eines unbefriedigten, unnatürlich unterdrückten Erkenntnis- und Austauschbedürfnisses...* » (« Nulla esiste di più singolare, di più scabroso, che il rapporto fra persone che si conoscono solo attraverso lo sguardo... Tra loro si forma un fluido d'inquietudine e di curiosità esacerbata, un isterico bisogno, inappagato, innaturalmente represso, e conoscenza e di mutuo scambio... »), *Ivi*, p. 496.

(146) *Ivi*, p. 494. (« Ma proprio qui stava il punto: di quella lucidità egli non voleva saperne, al suo cuore invecchiante era troppo caro il delirio »).

(147) *Ivi*, p. 493. (« troppo tardi »).

(148) *Ivi*, p. 494. (« disciplina »).

(149) *Ivi*, p. 493. (« elevazione »).

(150) *Ivi*, p. 494. (« sregolatezza »).

(151) *Ivi*, p. 503. (« tralignamenti »).

(152) *Ivi*, p. 498. (« chiarore sbiancante di luna », « nell'oscurità del parco »).

sprechend, vertraut, liebreizend und unverholen... Es war das Lächeln des NarziB...

Der, welcher dies Lächeln empfangen, enteilte damit wie mit einem verhängnisvollen Geschenk. Er war so sehr erschüttert, daß er das Licht der Terrasse,... zu fliehen gezwungen war und mit hastigen Schritten das Dunkel des rückwärtigen Parkes suchte. Al comportamento dell'artista fanno difetto la calma e l'abituale dignità, mentre egli rifugge ora persino la smorta luce di luna pallida della terrazza per ritirarsi nella profonda oscurità del parco.

Sonderbar [sema della seduzione] entrüstete und zärtliche Vermahnungen entrangen sich ihm... Und... überwältigt... flüsterte er die stehende Formel der Sehnsucht, — unmöglich hier, absurd, verworfen, lächerlich und heilig doch, ehrwürdig auch hier noch: 'Ich liebe dich!' (153).

Narciso gli ha sorriso. Narciso (154), fiore la cui acuta fragranza stordisce, giovinetto la cui bellezza incanta, è simbolo di colui che dedito alla ricerca esclusiva di sé, dimentico dell'altro, del mondo esterno, si strugge nel desiderio infruttuoso e sterile verso sé stesso, è l'incarnazione di un autismo antisociale, votato a morte. Hans Hansen e Ingeborg Holm, Siegmund e Sieglinde, Clawdia Chauchat e Pribislav Hippe, Rudolf Schwerdtfeger, Willo e Sibilla e Gregor (155), trovano compendio nello specchio di Narciso. Il campo simbolico di Narciso confina con l'esperienza omoerotica, è estetismo erotico votato a morte, come Mann scrisse al conte Keyserling, indicando la vicinanza, riconfermata nel *Doktor Faustus*, tra estetismo e barbarie, additando nell'estetismo il precursore della barbarie.

---

(153) *Ivi.* (« avanzava con le monacali sorelle... E in quell'istante avvenne che Tadzio sorrise: sorrise a lui in modo evidente e familiare, dolcissimo, non dissimulato... Era il sorriso di Narciso... »)

« Colui che lo aveva raccolto fuggì via con quel sorriso come un dono fatale. Era così turbato che fu costretto a fuggire le luci del terrazzo..., e rapido si addentrò nell'oscurità del parco retrostante, proferendo tra sé strane parole di rampogna, adirato e tenero insieme... e... sopraffatto... sussurrò la formula stereotipa del desiderio, — assurda in quel caso, turpe e ridicola, e tuttavia sacra ancor ora e venerabile: 'Ti amo' »).

(154) Si confrontino, a proposito della figura di Narciso, FR. MARTINI, *Das Wagnis der Sprache*, Stuttgart, 1970\*, p. 216; E. HELLER, *Thomas Mann, Der ironische Deutsche*, Frankfurt/M. 1959.

(155) Sono protagonisti, nell'ordine, di Tonio Kröger, *Walsungenblut*, *Der Zauberberg*, *Doktor Faustus*, *Der Erwählte*.

Il sorriso di Narciso è dono gravido di sventura, un *verhängnisvolle(s) Geschenk* da nascondere nelle tenebre. Il tema del Doppelbild manniano conosce uno dei suoi più significativi sviluppi. Il destino dell'artista ne appare segnato; terrore e voluttà di compierlo invadono Aschenbach.

Nella struttura della novella il sorriso di Narciso e la dichiarazione d'amore da parte dell'artista segnano, come rilevato, l'*Umschlagspunkt* interiore. Haltung e Rausch produttivo e la forza che entrambi presupponevano, sono stati consumati. Aschenbach si sottomette, accetta, *überwältigt*, di percorrere la parabola discendente del suo cammino. E se questa era finora anche *heilig...*, *ehrwürdig auch hier noch*, ciò che ora attende l'artista sarà soltanto *absurd, verworfen, lächerlich*, tale da dover essere celato nel buio. La successione sinonimica del lessema della luce ne risulta arricchita di un nuovo termine.

#### 4) *La clessidra.*

*In der vierten Woche seines Aufenthalts auf dem Lido machte Gustav von Aschenbach einige die auBenwelt betreffende unheimliche Wahrnehmungen* <sup>(156)</sup>.

Si rilevi la costante presenza delle coordinate temporali di cui la narrazione, in analogia al referente, abbisogna. Ricomponendo il percorso temporale della vicenda di Aschenbach, apprendiamo che egli è giunto a Venezia assieme al colera, o, che il colera è giunto a Venezia con l'artista. *Anfang Mai* infatti Aschenbach fece la passeggiata fino alla fermata del cimitero del nord; per circa *zwei Wochen* fu trattenuto a Monaco; giunse a Venezia *Mitte Mai* <sup>(157)</sup> quando nella città furono rilevati a primi sintomi del colera. I riferimenti temporali hanno la funzione di autenticificare ed insieme dissolvere le prospettive degli influssi fisici e/o psichici e salvaguardare la polisemia del discorso.

---

(156) *Op. cit.*, p. 499. (« Nella quarta settimana della sua dimora al Lido, Gustav von Aschenbach fece alcuni inquietanti rilievi riguardo al mondo esteriore »).

(157) Le indicazioni di tempo si trovano, nell'ordine a p. 444, p. 457 e p. 512. (« Erano i primi di maggio »; « due settimane »; « a metà maggio »).

Non ostante la congiura del silenzio — il motivo del silenzio è caricatura del motivo della discrezione pertinente alla Haltung, è discrezione asservita al caos, degradazione di un medesimo motivo nel suo passaggio dalla Haltung alla seduzione — Aschenbach riesce a scoprire *dieses schlimme Geheimnis der Stadt, das mit seinem eigensten Geheimnis verschmolz* <sup>(158)</sup>, che annulla ogni differenza tra Außen- ed Innenwelt.

*Aber zugleich füllte sein Herz sich mit Genugtuung über das Abenteuer, in welches die Außenwelt geraten wollte. Denn der Leidenschaft ist, wie dem Verbrechen, die gesicherte Ordnung und Wohlfahrt des Alltags nicht gemäß, und jede Lockerung des bürgerlichen Gefüges, jede Verwirrung und Heimsuchung der Welt muß ihr willkommen sein, weil sie ihren Vorteil dabei zu finden unbestimmt hoffen kann* <sup>(159)</sup>. Il sintagma dà voce alle opposizioni paradigmatiche della novella ove all'ordine costituito ed alla quotidiana normalità si oppongono rilassamento, scompiglio e calamità, al borghese ( *die Anständigen* ) <sup>(160)</sup> l'artista, mentre ogni scompiglio costituisce la premessa per ulteriore sconfinamento, per nuovi vantaggi del caos. Come nel *Doktor Faustus* l'artista è « fratello del delinquente e del mentecatto » <sup>(161)</sup>, il discorso stabilisce un'equazione tra la passione ed il delitto.

*Neuerdings [la progressione della seduzione] begnügte er sich nicht, Nähe und Anblick des Schönen der Tagesregel und dem Glücke zu danken* <sup>(162)</sup>; l'artista è dominato dal desiderio di superare, dopo la *Tagesregel* della Haltung, ora anche la stessa *Tagesregel* del luogo di soggiorno internazionale nel sud, e dalla volontà di forzare il *Wendepunkt* esteriore (la *Gunst der Umstände* <sup>(163)</sup>).

---

(158) *Ivi*, p. 500-501. (« quel turpe segreto della città che si confondeva col proprio intimo segreto »).

(159) *Ivi*, p. 500. (« Ma nel tempo stesso il suo cuore vibrò di compiacenza per l'avventura che si preparava al mondo esteriore. Poiché alla passione, come al delitto, non si addice l'ordine costituito e la tranquillità quotidiana, anzi al contrario ogni rilassamento della compagine borghese, ogni scompiglio o calamità del mondo vengono salutati con gioia, perché vi si intravedono possibilità di nuovi vantaggi »).

(160) *Ivi*, p. 508. (« le persone rispettabili »).

(161) TH. MANN, *Doktor Faustus*, cit., p. 456.

(162) *Op. cit.*, p. 501. (« Da un po' di tempo non gli bastava più star vicino e contemplare il Bello nei limiti concessi dal regolare ritmo della giornata e dal favore del caso »).

(163) *Ivi*. (« favore del caso »).

...er verfolgte ihn, er stellte ihm nach... verbarg sich der Betörte..., er versteckte sich, er legte sich auf die Lauer [la tigre nel folto del bambù, l'esistenza subumana verso cui volge l'artista]... *Haupt und Herz waren ihm trunken, und seine Schritte folgten den Weisungen des Dämons, dem es Lust ist, des Menschen Vernunft und Würde unter seine Füße zu treten* <sup>(164)</sup>. L'artista, *am Narrenseile geleitet von der Passion* <sup>(165)</sup>, in balia *einer höhnischen Gottheit* <sup>(166)</sup>, ha lasciato dietro sé le leggi della ragione e della moralità; il suo cammino lo conduce verso la primitività morale, *zum Bösen, Verbotenen, zum sittlich Unmöglichem* <sup>(167)</sup>. Segue Dioniso, il « vero signore degli entusiasmi » <sup>(168)</sup>, del Rausch, lungo le due vie che entrambi conducono verso l'abisso: il *gefährlich-liebliche (...) Weg* <sup>(169)</sup>, la dolce via della bellezza, Tadzio, e la via della *Übergewalt* <sup>(170)</sup> proterva e violenta degli stranieri.

Anche i rapporti con i messaggeri della seduzione sono mutati: il marinaio al quale Aschenbach ordina di seguire la gondola su cui si trova Tadzio, gli assicura, *mit der spitzbübischen Erbötigkeit eines Gelegenheitsmachers, ... in demselben Tone..., daB er bedient, daB er gewissenhaft bedient werden sollte* <sup>(171)</sup>. Non è più Aschenbach ora a sentirsi costretto, forzato, bensì, ora, un ambiguo personaggio esegue gli ordini dettati dall'artista, serve i suoi desideri proibiti, ed in questo rapporto tra servo e padrone, tra attivo motore e passivo, ma solerte esecutore, mondo interno ed esterno si completano e confondono in comune degradazione.

*So wuBte und wollte denn der Verwirrte nichts anderes mehr, als den Gegenstand, der ihn entzündete, ohne*

(164) *Ivi*, pp. 501-502. (« egli lo seguiva, lo appostava... l'ottenebrato si nascose, si pose all'agguato... Ebbro nel cervello e nel cuore, seguiva passo passo i cenni del demone che si diletta di calpestare sotto i suoi piedi l'umana ragione e dignità »).

(165) *Ivi*, p. 520. (« rimorchiato con la corda della follia dalla passione »).

(166) *Ivi*, p. 515. (« di una divinità irridente »).

(167) *Ivi*, p. 455. (« al male, al proibito, a ciò che con la morale contrasta »).

(168) TH. MANN, *Doktor Faustus*, cit., p. 456.

(169) *Op. cit.*, p. 521. (« la via dolce e piena di pericolo »).

(170) *Ivi*, p. 495. (« strapotere »).

(171) *Ivi*, p. 502. (« sul medesimo tono, da solerte canaglia ruffianesca, che sarebbe stato servito, servito coscienziosamente »).

*Unterlaß zu verfolgen... Einsamkeit, Fremde* [amplificazione semantica dei semi della solitudine e della Fremdheit attraverso il loro reciproco potenziamento] *und das Glück eines späten und tiefen* [amplificazione attraverso il reciproco potenziamento]. *Rausches ermutigten und überredeten ihn, sich auch das Befremdlichste* [superlativo di Fremdheit, superamento costante dei precedenti *Punkte der Krisis*: gli effetti del tempo nella novella] *ohne Scheu und Erröten durchgehen zu lassen...* (172).

*Selbigen Tages noch, abends* [la luce lunare]..., *geschah es, daß eine kleine Bande von Straßensängern* [sema del viaggio] *aus der Stadt* [la seduzione irrompe nella cornice di decoro, nel territorio neutro della terrazza ove è riunita l'elegante società internazionale dell'albergo] *sich im Vorgarten des Gasthofes hören ließ.* (173).

Il capocomico del gruppo dei sonatori ambulanti possiede al completo i tratti che hanno caratterizzato le precedenti figure di stranieri, ma rivela altresì vistosi legami di affinità con l'artista stesso, di cui costituisce una ironica variazione sotto specie del *Bettelvirtuosen* (174).

*An diesem Punkte der Krisis* (175) la vicenda si trasforma in macabra danza attorno alla figura dell'artista. Il rondò che i musicanti cantano, la danza in tondo che eseguono, raffigura il cerchio magico della seduzione, la Übergewalt della fascinazione. Il riso del capocomico è riso di scherno rivolto ai detentori della Haltung e del formale decoro. Nella vicenda dell'artista il capocomico rappresenta la figura del seduttore trionfante.

Aschenbach notò, *daß die verdächtige Figur auch ihre eigene verdächtige Atmosphäre mit sich zu führen*

---

(172) *Ivi*, p. 503. (« Così l'ottenebrato non sapeva più, non voleva più altro che inseguire all'infinito l'oggetto del suo ardore... Solitudine, luogo straniero, e la felicità di quella tarda e impetuosa ebbrezza, lo incoraggiavano e spingevano a vincerti timori e vergogne, a commettere perfino gli atti più sorprendenti »).

(173) *Ivi*, p. 505. (« Quel giorno stesso, dopo cena... si dette il caso che un piccolo complesso di sonatori ambulanti, venuto dalla città, tenesse concerto nel giardino dinanzi all'albergo »).

(174) *Ivi*, p. 506. (« virtuosi pezzenti »).

(175) *Ivi*, p. 492. (« in quel momento della crisi »).

schien... <sup>(176)</sup>, und sein Kunstlachen, unverschämt zur Terrasse emporgesandt, war Hohngelächter... Er schluchzte, seine Stimme schwankte..., heulte und platzte das unbändige Lachen aus ihm hervor, mit solcher Wahrheit, daB es ansteckend wirkte und sich den Zuhörern mitteilte, daB auch auf der Terrasse eine gegenstandlose und nur von sich selbst lebende Heiterkeit um sich griff. Dies aber eben schien des Sängers Ausgelassenheit zu verdoppeln... <sup>(177)</sup>.

La novella si trasforma in macabra danza delle forze trionfanti della seduzione, del disordine e del caos, non soltanto intorno alla figura dell'artista, bensì intorno all'intera società del formale decoro. L'uditorio ipnotizzato, estinta ogni facoltà critica, non s'avvede che il riso di scherno è rivolto ad esso. E' questa la descrizione di un momento di ipnosi collettiva, di Rausch collettivo e negativo, in cui ipnotizzatori e ipnotizzati danno vita ad un ignobile spettacolo della trionfante stoltezza. L'artista è sì l'ipnotizzatore, il Cipolla <sup>(178)</sup>, il « Zauberer » Thomas Mann, come i figli lo chiamavano, è attivo agente di corruzione, ma è a sua volta incoraggiato e spinto. In questo momento di generale incontinenza Aschenbach, ricuperando al discorso il polo della Haltung, si rifiuta e sottrae alla degenerazione; *er saB aufgerichtet wie zum Versuche der Abwehr oder Flucht* <sup>(179)</sup>. Del pari, proprio mentre i cantanti girovaghi rappresentano un momento finora insuperato di cedimento dinnanzi alle forze del caos, il narratore intesse nel discorso il motivo dell'arte come creatrice, ma anche superatrice del caos, ed il *Hohngelächter* del chitarrista, prefigurazione del sogno notturno di Aschenbach, è *rhythmisch... geordnetes... Lachen* <sup>(180)</sup>. Si rilevino comunque le conseguenze pro-

---

(176) *Ivi*, p. 508. (« come intorno a quell'ambiguo personaggio l'atmosfera sembrasse divenire altrettanto ambigua »).

(177) *Ivi*, p. 510. (« e la risata artefatta ch'egli rivolgeva alla terrazza era un riso di scherno...; singultava, gli si spezzava la voce..., il riso prorompeva da lui come un'esplosione, così autentico da divenire contagioso e da propagarsi all'uditorio, finché un'ilarità gratuita, vivente di una vita propria, s'impadroniva di tutto il terrazzo. Da ciò il cantante pareva attingere nuove forze... »).

(178) Protagonista di *Mario und der Zauberer*.

(179) *Op. cit.*, p. 510. (« teneva il busto eretto, come a tentar di difendersi o di fuggire »).

(180) *Ivi*, p. 509. (« risata obbediente... ad un certo ritmo »).

dotte dalla *Aufhebung der physischen Distanz zwischen dem Komödianten und den Anständigen* <sup>(181)</sup>.

Alla presenza dei sonatori ambulanti Aschenbach ha veduto Tadzio sorridergli. La posizione che Tadzio detiene è quella del viandante incontrato a Monaco <sup>(182)</sup>, posizione che ora Tadzio riprende con *unvermeidlicher und aner-schaffener Grazie* <sup>(183)</sup> — priva dei connotati di violenza proterva ed aggressiva degli stranieri, ma, nondimeno, altrettanto imperiosa, altrettanto *unzerreißbar und unent-rinnbar* <sup>(184)</sup>, *gefährlich-lieblicher Weg* <sup>(185)</sup> alla degra-dazione ed alla morte, via della bellezza sì, ma Übergewalt anch'essa. Aschenbach vede Tadzio sorridergli e, dietro lui, in controluce, il sonatore ambulante e comprende il significato che gli stranieri e Tadzio, l'Ermes psicagogo, hanno assunto nel suo destino. Essi hanno rappresentato gli aspetti opposti e complementari di *Zucht und Zü-gellosigkeit* che formano *Wesen und Gepräge des Künstlertums* <sup>(186)</sup>, come dell'arte.

*Die Bedagesellschaft verlor sich... Aber der Einsame saß noch lange, zum Befremden der Kellner... an seinem Tischchen* [la compagnia vs il solitario, la compagnia che può pensare al ritorno, il solitario per il quale questo non esiste]. *Die Nacht schritt vor* [la disgregazione avan-za], *die Zeit zerfiel* [il tempo si consuma e frantuma]. *Im Hause seiner Eltern, vor vielen Jahren, hatte es eine Sanduhr gegeben, — er sah das gebrechliche und bedeu-tende Gerätchen auf einmal wieder, als stünde es vor ihm. Lautlos und fein rann der rostrot gefärbte Sand durch die gläserne Enge, und da er in der oberen Höhlung zur Neige*

---

(181) *Ivi*, p. 508. (« Il venir meno della materiale separazione tra il com-mediante e la persona rispettabile »).

(182) Ed è quella della morte come la descrive Lessing in *Wie die Alten den Tod gebildet*, in *Gesammelte Werke*, cit., pp. 397-440.

(183) *Op. cit.*, p. 506. (« irresistibile grazia a lui connaturata »).

(184) *Ivi*, p. 510. (« indistruttibile e senza possibilità di sfuggirvi »).

(185) *Ivi*, p. 521. (« via dolce e piena di pericolo »).

(186) *Ivi*, p. 494. (« disciplina e sregolatezza che formano la natura e l'indole della vocazione artistica »).

ging, hatte sich dort ein kleiner, reiBender Strudel gebildet <sup>(187)</sup>.

Dice il diavolo, nel *Faustus* signore del tempo, oltre che degli entusiasmi: « Il tempo è la cosa migliore che possiamo dare, e il nostro dono è la clessidra. Infatti, è così sottile il forellino dal quale scorre la sabbia rossa; così fina, come un capello, è la sua corrente, e per l'occhio non diminuisce nel vano superiore se non verso la fine, quando pare che scorra rapida e rapidamente sia finita » <sup>(188)</sup>.

Aschenbach ha ripercorso nel pensiero gli stadi della sua vita, ha compreso la relazione che intercorre tra il suo destino e i personaggi stranieri incontrati, e la relazione tra questi ultimi e Tadzio. Essi sono stati per lui guide alla sfrenatezza dei sensi, mitici messaggeri del regno di Dioniso, e Tadzio — la Forma, morale ed immorale ed anzi antimorale, incarnatasi nel giovinetto polacco incontrato a Venezia — è stato per lui Ermes psicagogo, che ha guidato lo scrittore non soltanto al Rausch produttivo, ma anche verso l'aspetto complementare di questo, verso il Rausch negativo, e lo ha condotto, *am Narrenseile der Passion* <sup>(189)</sup>, verso il suo compimento nella degradazione, e nella morte. Il tempo concesso allo scrittore volge al termine, i messaggeri hanno concluso la loro opera. Tadzio suggerirà all'artista ancora il sogno di Dioniso e la grottesca lotta intentata al tempo per mezzo del parrucchiere-restauratore. Il tempo volge alla fine, ma ancora attende l'artista l'esperienza del gorgo sfrenato, il sogno del dio forestiero, il parrucchiere.

*Schon am folgenden Tage, nachmittags, tat der Starrsinnige einen neuen Schritt zur Versuchung der Außenwelt... Er trat nämlich vom Markusplatz in das dort*

---

(187) *Ivi*, p. 511. (« la compagnia si disperse... Ma il solitario, non senza meraviglia dei camerieri, stette a lungo seduto al suo tavolino... La notte avanzava, il tempo andava in frantumi. Molti anni prima nella casa paterna, c'era una clessidra, — l'immagine dell'oggettino fragile e simbolico era riapparsa improvvisa ai suoi occhi, come se gli stesse dinnanzi. Silenziosa, impalpabile, la sabbia color ruggine scivolava giù attraverso la stretta apertura, e poiché nella cavità superiore era presso al termine, vi aveva formato un piccolo gorgo turbinante »).

(188) TH. MANN, *Doktor Faustus*, cit., p. 436.

(189) *Op. cit.*, p. 520. («rimorchiato con la corda della follia dalla passione»).

*gelegene englische Reisebureau* <sup>(190)</sup>. Qui apprende dall'impiegato inglese il segreto della città. L'agenzia di viaggio inglese rappresenta il territorio della Haltung entro il campo della seduzione; vige in essa la *Achtung vor internationalen Abmachungen* <sup>(191)</sup>, e l'impiegato è *von jener gesetzten Loyalität des Wesens, die im spitzbübisch behenden Süden so fremd, so merkwürdig anmutet* <sup>(192)</sup>. Ma perfino l'impiegato dell'agenzia — agenzia di « viaggio » del resto — cede, anche se solo per un breve istante, alla *Furcht vor allgemeiner Schädigung, ... das ganze vielfältige Fremdengewerbe...* <sup>(193)</sup>.

*Von diesen Dingen sprach der Engländer das Entscheidende aus* <sup>(194)</sup>; l'intero racconto sull'origine e la diffusione del colera potrebbe essere discorso vissuto di Aschenbach che vede il colera con le stesse immagini da lui evocate a Monaco per dare corpo al desiderio di viaggiare, allorché l'ansia divenne veggenza. La novella viene così nuovamente trasferita nel teatro dell'anima, è novella dello sconfinamento narrata dal suo punto fermo, nel momento di equilibrio tra Haltung e seduzione.

Aschenbach, dopo aver appreso il segreto della città, *erwog eine reinigende und anständige Handlung. Er konnte heute abend nach dem Diner [la luce lunare] der perlengeschmückten Frau sich nähern und zu ihr sprechen* <sup>(195)</sup>, e consigliarle di lasciare Venezia. Le perle dalla luce tenue che la madre di Tadzio porta, contengono il sema della luce. E' colpevole il prolungato soggiorno della famiglia polacca a Venezia? Lo sguardo della madre di Tadzio ricorda lo sguardo affisso nel vuoto del gondoliere. E' ella adepta al culto di Dioniso, o, più semplicemente un'aristocratica dai modi un po' freddi sul tipo della granduchessa Dorotea in *Königliche Hoheit*?

---

(190) *Ivi*, p. 511. (« Fin dal pomeriggio dell'indomani egli compì, caparbio, un nuovo tentativo di forzare il mondo esteriore... Recatosi in Piazza San Marco, entrò nell'agenzia turistica inglese »).

(191) *Ivi*, p. 513. (« il rispetto delle convenzioni internazionali »).

(192) *Ivi*, p. 511. (« di quella tranquilla franchezza che riesce così strana, così diversa in mezzo alla mariolesca agilità dei paesi del Sud »).

(193) *Ivi*, p. 513. (« il timore di danni generali..., l'intera e molteplice attività connessa al turismo »).

(194) *Ivi*, p. 514. (« Di queste cose l'inglese si limitò ad esporre l'essenziale »).

(195) *Ivi*. (« Purificante, onorevole era il gesto che andava meditando. La sera stessa, dopo cena, avrebbe potuto avvicinare la signora adorna di perle e parlarle »).

Ma Aschenbach *fühlte zugleich, daß er unendlich weit entfernt war, einen solchen Schritt im Ernste zu wollen. Er würde ihn zurückführen* [il tempo e lo spazio ripercorsi à rebours, il ritorno alla Haltung] *würde ihn sich selber wiedergeben; aber wer außer sich ist, verabscheut nichts mehr, als wieder in sich zu gehen. Er erinnerte sich eines weiBen Bauwerkes...; jener seltsamen Wanderergestalt* [anche: nomade da straniero in straniero] *sodann, die dem Alternden schweifende Jünglingssehnsucht ins Weiße und Fremde erweckt hatte; und der Gedanke an Heimkehr, an Besonnenheit, Nüchternheit, Mühsal und Meisterschaft widerte ihn in solchem Maße, daß sein Gesicht sich zum Ausdruck physischer Uebelkeit verzerrte* (196).

La novella riafferma la successione naturale degli eventi. Il ritorno in sé non significa soltanto ritorno alla Haltung, bensì significa insieme un ritorno anche all'aspetto complementare ed ineliminabile della Haltung, altro non consegue che un ripetersi della novella, il ripetersi dello spostamento dal nord al sud, dalla Haltung alla seduzione in un periodo di quattro settimane. Il tormento di Aschenbach ripercorre le orme di Sisifo. All'artista altro non è concesso che la fuga in avanti, verso la morte.

*In dieser Nacht, in cui avrebbe dovuto compiersi il gesto purificante, hatte er einen furchtbaren Traum... Schauplatz war vielmehr seine Seele selbst, und sie brachen von außen herein, seinen Widerstand — einen tiefen und geistigen Widerstand — gewalttätig* [la Übergewalt dei messaggeri e di Tadzio] *niederwerfend, gingen hindurch und ließen seine Existenz, ließen die Kultur seines Lebens verheert, vernichtet zurück.*

*Angst war der Anfang, Angst und Lust*, un sentimento composito di terrore e cupio dissolvi, *und eine ent-*

---

(196) *Ivi*, p. 515. (« nello stesso tempo sentiva come fosse infinitamente lontano dal volere realmente un simile passo. L'avrebbe riportato indietro, l'avrebbe restituito a sé stesso; ma a chi è fuori di sé nulla quanto l'idea di tornare in sé, è cagione di repugnanza. Rammentò un bianco edificio...; ricordò la strana figura di nomade che aveva riacceso nel suo cuore invecchiante un'errabonda ansia giovanile di paesi lontani e stranieri; e al pensiero di tornare a casa, di riprendere conoscenza, di tornare alla lucidità, di rimettersi alla sua alta fatica di maestro, si sentì raccapricciare a tal punto che il volto gli si torse in una smorfia di ribrezzo fisico »).

setzte Neugier nach dem, was kommen sollte (197). La curiosità sempre colpevole del *placet experiri*, la complicità della curiosità viene rilevata dal discorso, qua come nella sequenza dei *Straßensänger*. *Und seine Seele kostete Unzucht und Raserei des Unterganges* (198).

E' questa la vicenda paradigmatica dell'artista che aveva rinunciato all'ironica riserva nei confronti della società (199), che aveva raggelato il sentimento, consunto le forze al servizio della creazione artistica; « assomiglia sempre ad uno scatenarsi di vacanze, all'abbandono dei vari doveri, all'atteggiamento di chi marina la scuola e lascia andare le briglie agli istinti che mordono il freno » (200). Aschenbach avrebbe voluto arrestare la passione nel suo momento produttivo, ma non ha potuto trovare l'energia necessaria per impedirne la progressione e la degenerazione. Ora la passione distrugge in eccessi il tesoro della sua vita, la Forma anche morale da cui aveva tratto vita la sua opera.

*Aus diesem Traum erwachte der Heimgesuchte entnervt, zerrüttet und kraftlos dem Dämon verfallen* (201). La vicenda volge, irremissibilmente, verso l'Untergang.

*Er scheute nicht mehr die beobachtenden Blicke der Menschen; ob er sich ihrem Verdacht aussetze, kümmerte ihn nicht* (202).

Cade così anche l'ultima falsa cornice della *Haltung*, la salvaguardia del formale decoro. Il sospetto aveva sempre perseguitato l'artista, sospetto che la società borghese aveva nutrito nei confronti di Tonio Kröger e deposto nei confronti dell'artista nobilitato Gustav von Aschen-

---

(197) *Ivi*, p. 516. (« Quella notte fece un sogno tremendo... Teatro di questi, piuttosto, era la sua propria anima, ed essi vi irrompevano dall'esterno, fiaccando brutalmente ogni sua resistenza — una resistenza spirituale e tenace —, vi trascorrevano come turbine e lasciavano guasto e distrutto ciò ch'era stata la cultura della sua vita. All'inizio fu paura, paura e voluttà, e un atterrito senso di curiosità per quello che doveva venire »).

(198) *Ivi*, p. 517. (« E l'anima sua assaporò la libidine e il delirio dell'abiezione »).

(199) Si veda, su questa specifica problematica, lo scritto di A. ASOR ROSA, *Thomas Mann o Dell'ambiguità borghese*, Bari, 1971.

(200) TH. MANN, *Doktor Faustus*, cit., p. 573.

(201) *Op. cit.*, p. 517. (« Da quel sogno l'infelice si destò svigorito, devastato, irremissibilmente consegnato al demone »).

(202) *Ivi*, (« Gli sguardi indagatori degli uomini non gli facevano più paura; non si preoccupava più di attirare il loro sospetto »).

bach. Tonio comprendeva e giustificava questo sospetto, Aschenbach ne dimostra tutta la fondatezza.

*Wie irgendein Liebender wünschte er, zu gefallen* (203) ed egli affida al parrucchiere dell'albergo, al servitore della seduzione entro la cornice del formale decoro, la cura del suo ringiovanimento cosmetico. Questo trasformerà Aschenbach in copia perfetta del vecchio ganimede incontrato sul battello. Il vecchio era stato allora considerato dall'artista un'intrusione eteroclita e lo spreco di moralistica riprovazione, la severa condanna del vecchio aveva avuto la funzione di anticipare, quando il cervello di Aschenbach non era ancora ebbro per la passione, la condanna da parte dell'artista della sua futura evoluzione: nel vecchio Aschenbach aveva condannato se stesso.

Il parrucchiere lo trasforma in *blühenden Jüngling* (204) Aschenbach, colto da *hinreiBendem Wahnsinn* (205), compie così la grottesca infrazione delle leggi del tempo.

Una delle interpretazioni possibili della novella è la distruzione endogena della *Haltung*, la sconfitta dell'artista dinanzi alla *Ubergewalt* del tempo in quella guerra che è l'arte, nel *aufreibende(n) Kampf, für welchen man heute nicht lange taugte* (206). Dioniso, gli istinti sfrenati, i messaggeri del dio forestiero e Tadzio altro non sarebbero che doni del tempo, l'unico dio il tempo, esso la *göttliche (...) Ubergewalt* (207) che incenerisce l'artista.

Dopo il sogno notturno ed il ringiovanimento cosmetico, l'azione può progredire verso lo scioglimento, verso la morte dell'artista. Come Tadzio risorge dalla lotta con Jascio, l'artista conosce la parziale riabilitazione della grande confessione del monologo a Fedro e di una morte dignitosa, che rappresenta la fuga da un tempo che altro non avrebbe apportato che ulteriore degradazione.

---

(203) *Ivi*, p. 518. (« Come qualsiasi innamorato, desiderava di piacere »).

(204) *Ivi*, p. 519. (« fiorente giovane »).

(205) *Ivi*, p. 517. (« follia irresistibile »).

(206) *Ivi*, p. 504. (« logorante battaglia alla quale oggi nessuno può reggere a lungo »).

(207) *Ivi*, p. 495. (« divino... strapotere »).

La frase che chiude la novella — *Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode* <sup>(208)</sup> — cancella l'opera del tempo, cancella l'evoluzione della vicenda dalla *Haltung* alla seduzione. Il mondo infatti non conosce le oscure vie per le quali l'artista era riuscito (*die Schönheit ins Geistige zu tragen* <sup>(209)</sup>); il mondo esterno nell'ultima opera dell'artista coglierà soltanto l'equilibrio, « di rado raggiunto e sempre precario fra vitalità e debolezza » <sup>(210)</sup>, fra *Haltung* e seduzione, « il quale costituisce evidentemente » <sup>(211)</sup> l'opera d'arte e la natura e l'indole del « mostro divino » <sup>(212)</sup>, dell'artista.

---

(208) *Ivi*, p. 525. (« E quello stesso giorno un mondo reverente e attonito ebbe l'annuncio della sua morte »).

(209) *Ivi*, p. 492. (« a trasportare la bellezza nel regno dello spirito »).

(210) TH. MANN, *Doktor Faustus*, cit., p. 552.

(211) *Ivi*.

(212) *Ivi*, p. 442.

### III) TESTO E EXTRA-TESTO

1) *Il componimento rigoroso*. I legami che intercorrono tra *Der Tod in Venedig* ed il *Doktor Faustus* sono stati messi in luce dalla critica <sup>(213)</sup> e dallo stesso Thomas Mann. Le corrispondenze tra le due opere ci sono parse peraltro particolarmente rilevanti, mentre le differenze risultano principalmente dalla diversità di genere, dalla diversità tra l'universo monodico della novella ed il mondo polifonico, vario e differenziato, del romanzo. Le due opere paiono scaturire da uno stesso nucleo tematico inserito, qua, nelle coordinate del mondo classico e del mito dionisiaco, e variato, là, secondo le modulazioni dei « secoli classici della fede » <sup>(214)</sup>, del medioevo tedesco e del diavolo, materia, quest'ultima, da cui la problematica del germanesimo e la cronaca degli avvenimenti contemporanei alla stesura del romanzo da parte del narratore fittivo Zeitblom, costituiscono, nel romanzo, una ineluttabile conseguenza.

I legami di ordine tematico sono vasti e molteplici, ma numerose pagine del romanzo possono fungere, sottratte certo alla specifica dialettica in cui si inseriscono nel *Faustus* <sup>(215)</sup>, da commento ad uno dei principali aspetti formali e propriamente artistici della novella in esame.

Ciò vale anzitutto per la teoria del componimento rigoroso esposta — secondo la tecnica dell'autocitazione

---

(213) Così, ad esempio da G. LUKACS, in *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*, Milano, 1956.

(214) TH. MANN, *Doktor Faustus*, cit., p. 200.

(215) Ci pare doveroso avvertire che la teoria del componimento rigoroso viene da noi sottratta alla dialettica in cui si inserisce nel *Doktor Faustus*; non si tiene qui conto della prospettiva — assai importante per l'interpretazione del romanzo — apportata da Zeitblom per mezzo del quale si compie il ribaltamento del razionale nell'irrazionale, per cui questa teoria viene nel romanzo in larga parte a coincidere con la magia, l'astrologia, il demonico. Ciò avviene anche perché il compositore possa recuperare, all'interno di un universo preordinato, la propria libertà che viene comunque a coincidere, nel *Faustus*, in ultima istanza, con la libertà della follia. E' questa una prospettiva che rimane estranea al nostro discorso ma che potrebbe peraltro essere recuperata qualora si ponga mente che all'organizzazione razionale del materiale fa riscontro, nella novella, l'affinità concettuale degli opposti principi.

ironica <sup>(216)</sup>, dell'autorispecchiamento e del contemporaneo distanziamento prospettico, variante thomasmanniana della tecnica del romanzo nel romanzo — come opera di riflessione critica di Adrian Leverkühn sulla propria attività di musicista <sup>(217)</sup>. Se il componimento rigoroso costituisce nella sua accezione più generale il principio di ogni opera d'arte, che è « lotta contro il caso... », è ciò che l'uomo strappa al caso » <sup>(218)</sup>, esso si attua nell'opera manniana e, a noi pare, nel *Tod in Venedig*, con coerenza eccezionale. Nostro compito rimane comunque quello di ricercare i modi specifici di attuazione di questa tecnica nella novella manniana presa in esame.

La composizione rigorosa non ammette « alcun suono, nemmeno uno, che non adempia alla sua funzione di motivo nell'edificio totale, di modo che non vi è più alcuna nota libera » <sup>(219)</sup>. Questa « totale organizzazione razionale di tutto il materiale » <sup>(220)</sup> viene realizzata racchiudendo l'opera entro uno « schema tematico » <sup>(221)</sup> edificato secondo la seguente tecnica: da una « parola chiave, il cui segno si riscontra continuamente nella canzone e vorrebbe determinarla totalmente » <sup>(222)</sup>, da una « pre-determinante serie fondamentale » <sup>(223)</sup> di suoni, vengono formate « derivazioni... mediante la scelta simmetrica di determinati suoni, ottenendo nuove serie autonome, ma sempre riferite alla serie fondamentale... per condensare i suoni » si suddividono poi « le serie in figure parziali, le quali a loro volta sono affini tra loro... Decisivo è il fatto che ogni suono, senza alcuna eccezione, ha il suo

---

(216) Prassi anch'essa attribuita a Leverkühn, che dunque aveva una « predilezione spiccata per le citazioni, per le testuali allusioni a qualcuno o a qualche cosa », *ivi*, p. 260.

(217) Ma per non lasciar dubbi che di autocitazione si tratti, Mann stesso rileva il rapporto di omologia esistente, per molti aspetti (si veda, a questo proposito, ad esempio, M. PAGNINI, *La musicalità dei Four Quartets di T. S. Eliot*, in *Critica della funzionalità*, Torino, 1970, pp. 9-38), tra musica e letteratura. La « musica e il linguaggio... sono in fondo una cosa sola: la lingua è una musica, la musica una lingua, e separatamente l'una si richiama sempre all'altra, imita l'altra, si serve dei mezzi dell'altra », *Ivi*, p. 311.

(218) R. BARTHES, *Saggi critici*, Torino, 1972, p. 313.

(219) TH. MANN, *Doktor Faustus*, cit., p. 919.

(220) *Ivi*, p. 367.

(221) *Ivi*, p. 863.

(222) *Ivi*, p. 367.

(223) *Ivi*, p. 368.

posto e il suo valore nella serie o in una delle sue derivazioni » (224).

Nell'analisi del *Tod in Venedig* abbiamo potuto ritrovare uno « schema tematico » che, ci pare, arriva a saturare, senza incontrare eccessive resistenze, l'intera novella. Abbiamo ritrovato la coppia oppositiva fondamentale nei lessemi della *Haltung* e della seduzione. Queste categorie si specificano successivamente in una vasta « serie derivata », serie di derivate che potremmo definire di primo grado, costituita, ad esempio, dalle opposizioni di chiuso vs aperto, limitato vs illimitato, articolato vs inarticolato, discrezione vs indiscrezione, compostezza vs incompostezza, normalità vs anormalità, continuità vs discontinuità, proibito vs legalità etc., categorie che assumono rilievo soprattutto nell'ordine della fabula, nella successione logico-temporale-causale degli avvenimenti. Il binarismo di base caratterizza inoltre alcune categorie che, pur mantenendo un arco vasto e differenziato di significati, o, meglio, il cui senso trabocca ben al di là del loro significato letterale, costituiscono sul piano del discorso (225), una variazione delle opposizioni fondamentali. Sono questi i nodi tematici della Forma morale e immorale, della solitudine come Rausch produttivo e come Rausch distruttivo. Il binarismo satura per intero il racconto e impronta di sé ogni particolare, decide di ogni dettaglio. Esso caratterizza la fisionomia dell'eroe come del giovinetto polacco, determina l'aspetto dell'ambiente veneziano, la scelta e la presenza dei fiori (226) e dei colori, il paesaggio marino, spiaggia e mare ed arriva ad investire lo stesso stile che spazia dal periodare ampio e complesso, testimonianza del disgusto e della fatica della *Haltung*, allo stile plasmato dalla dedizione al dio Sole. Riportiamo, a questo proposito, un solo esem-

---

(224) *Ivi*, pp. 369-370.

(225) I concetti di storia e discorso appartengono a T. TODOROV (*Le categorie del racconto*, in AA. VV., *L'Analisi del racconto*, cit., pp. 227-270), ed equivalgono, con approssimazione, alla suddivisione operata da Tomasevskij tra fabula ed intreccio.

(226) Dai « *stark duftenden Blumen* » (« fiori molto profumati » (*op. cit.*, p. 468) che avevano posto nella camera di Aschenbach (si ricordi il profumo stordente dei gelsomini nel *Friedemann*) al « *heilig-schattige(n), vom Dufte der Keuschbaumblieten erfüllte(n) Ort* » (« il luogo sacro e ombreggiato, olezzante della fioritura dell'agnocasto ») (*ivi*, p. 491), al « *nächtlichen Duft der Pflanzen* » (« profumo notturno delle piante ») (*ivi*, p. 498) che Aschenbach assapora nell'oscurità del parco.

pio. Si veda il lungo periodo con cui principia il II capitolo. Esso è formato da una costruzione ciclica di quattro membri simmetrici portatori di particolari tensioni e movimento: all'*apodosis* iniziale seguono una prima ed una seconda *protasis*, mentre l'*apodosis* finale risolve la tensione e si ricongiunge a quella iniziale:

*Der Autor* è termine piano, non marcato, privo di particolari connotazioni simboliche; *der geduldige Künstler, der in langem FleiB...*, *wob...* — introduce la prima *protasis* ed è termine carico di tensione da collegarsi con la tenacia e l'indefettibile volontà che costituiscono l'unica radice dell'opera di Aschenbach, con il nodo tematico della *Haltung*, cui *Geduld*, *weben* e *langer FleiB* senz'altro pertengono; *der Schöpfer jener starken Erzählung* costituisce il *colon* della seconda *protasis* ed il polo positivo dell'opposizione artista super-uomo vs artista sotto-uomo, *Rausch* positivo vs *Rausch* negativo, attiene alla seduzione in quanto *Rausch* produttivo; il quarto termine, infine, *der Verfasser* <sup>(227)</sup>, risolve la tensione e si ricongiunge all'*apodosis* iniziale. La composizione rigorosa investe anche lo stile.

Nel *Doktor Faustus* si leggono, a proposito di una composizione di Leverkühn, le seguenti parole: « Non era facile mantenere l'artificiosità della parodia stilistica, la quale richiede un continuo rinnovarsi del capriccio eccentrico e suscitava nell'autore il desiderio di aria libera e di ambiente estraneo » <sup>(228)</sup>. Numerose testimonianze autobiografiche provano come proprio questa fosse la condizione di Mann durante il lavoro al *Tod in Venedig*. Le coordinate tematiche valgono ancora una volta per l'opera come per la mitologia personale. L'autorispeccchiamento costituisce una costante tematica dell'opera manniana.

Conditio sine qua non, tecnica che permette l'organizzazione rigorosa è la tecnica delle variazioni. Lo « svolgimento per variazioni » <sup>(229)</sup> costituisce la modalità com-

---

(227) *Op. cit.*, p. 450. (« L'autore »; « l'artista paziente che con costante diligenza..., aveva tessuto... »; « il creatore del vigoroso racconto »; « l'autore finalmente »).

(228) TH. MANN, *Doktor Faustus*, cit., p. 403.

(229) *Ivi*, p. 365.

positiva dell'« economia universale »<sup>(230)</sup> romanzesca. Essa consiste nella « identità della molteplicità »<sup>(231)</sup>, nel « costante e rigoroso alternarsi delle voci principali e delle secondarie »<sup>(232)</sup>. Se da una parte l'economia si basa sulla ripresa di materiali sempre identici, le variazioni che questi subiscono sono, d'altra parte, « così complesse che non ci sono, si può dire, 'riprese' »<sup>(233)</sup>. Questo principio rappresenta, secondo una certa ottica, il principio generativo dell'opera manniana tutta, può valere a rappresentare le affinità e le variazioni all'interno di un corpus fortemente unitario.

Nella nostra novella il principio dell'identità della molteplicità trova applicazione nei vari livelli di integrazione, estendendosi, come detto, ai dettagli al nucleo tematico fondamentale, che è tale da permettere e giustificare la ripresa e le variazioni dei materiali identici.

Così se il diavolo abbandona nel *Faustus* il suo « aspetto esteriore... a sé stesso »<sup>(234)</sup> e questo dipende « puramente dal caso o,... meglio, si forma, si presenta a seconda delle circostanze... Adattamento, mimetismo... »<sup>(235)</sup>, anche se le numerose figure di stranieri che popolano il *Tod in Venedig* rappresentano una ripetizione e/o una variazione di uno stesso personaggio. La somiglianza rimanda alla loro comune funzione narrativa che è quella di sospingere l'eroe in avanti, nel suo cammino verso il sud e verso una sempre più profonda degradazione, finché non sarà Tadzio, Hermes psicologo, a compiere l'opera di seduzione e guidare l'artista, dopo avergli ispirato la sua pagina più compiuta, verso il regno della morte. Esse appaiono inscritte nel sema dell'ambiguità che le legittima, sul piano referenziale, come ambigui personaggi che popolano un mondo sempre più fuori di posto e soprattutto Venezia, città in cui la corruzione, per disinteresse delle autorità alla pubblica igiene, per sete di guadagno, dilaga.

---

(230) *Ivi.*

(231) *Ivi.*, p. 921.

(232) *Ivi.*, p. 504.

(233) *Ivi.*, p. 863.

(234) *Ivi.*, p. 438.

(235) *Ivi.*

Sul piano simbolico essi rappresentano, di contro, i messaggeri del regno della *Zügellosigkeit* <sup>(236)</sup>, del *fremde(n) Gott* <sup>(237)</sup>, del « signore degli entusiasmi » (così il diavolo nel *Doktor Faustus*), di Dioniso. La ripetuta apparizione degli stranieri viene a costituire un parallelismo strutturale o, se si vuole, una tautologia costruttiva, che è insieme, ripetizione e ampliamento. È ripetizione di uno stesso personaggio, le cui caratteristiche vengono variate — da parte di un narratore ironico altamente cosciente che le « differenze caratteristiche » rafforzano « la ripetizione più di quanto non » <sup>(238)</sup> l'affievoliscano — a seconda della loro appartenenza sociale e del ruolo specifico del personaggio. Si segue, ad esempio, la trasformazione subita dal segno di riconoscimento del cappello: il viandante di Monaco porta un *breit und gerandete(n) Basthut, der... seinem Aussehen ein Gepräge des Fremdländischen und Weitherkommenden verlieh* <sup>(239)</sup>; il vecchio ganimede porta un *kühn aufgebogene(n) Panama* <sup>(240)</sup>; il gondoliere *einen formlosen Strohhut, dessen Geflecht sich aufzulösen begann* <sup>(241)</sup>; e Aschenbach trasformato dal parrucchiere, porta un *breitschattende(n) Strohhut mit einem mehrfarbigen Bande umwunden* <sup>(242)</sup>, simile a quello del vecchio ganimede.

L'inserviente dell'albergo invece, colui che avverte Aschenbach che il tempo stringe, possiede anche lui un cappello, ma non lo porta in testa, bensì lo tiene in mano a rappresentare la seduzione asservita al formale decoro.

Ma la ripetizione del personaggio è insieme amplificazione, poiché ogni straniero contribuisce ad approfondire lo sconfinamento e la degradazione dell'artista, il suo abbandono della *Haltung* e delle leggi dell'umana ragione e dignità. Gli stranieri vivono in generale nella ambiguità, nel compromesso, tra l'analogia di caratteristiche differenti e la variazione di caratteristiche iden-

(236) *Op. cit.*, p. 494. (« sregolatezza »).

(237) *Ivi*, p. 516. (« dio forestiero »).

(238) TH. MANN, *Doktor Faustus*, cit., pp. 49-50.

(239) *Op. cit.*, p. 445. (« cappello di fibra vegetale, largo e a tesa dritta, che conferiva al suo aspetto un che di straniero, di ultramontano »).

(240) *Ivi*, p. 459. (« un panama dal risvolto baldanzoso »).

(241) *Ivi*, p. 465. (« sformato cappellaccio di paglia mezzo sfilacciata »).

(242) *Ivi*, p. 519. (« cappello di paglia a larghe tese, cinto di un nastro variopinto »).

tiche, che li rimanda, nel primo caso, al mondo esterno che conosce figure simili, ma diverse — die gleichen Fremden — in una successione di tempi e luoghi differenti, e, nel secondo caso, al mondo interiore dell'artista che conosce, in analogia alla novella, la ripetizione di figure insieme uguali e diverse — derselbe Fremde — indipendentemente dai luoghi e dai tempi ed appartenenti allo spazio unico del teatro dell'anima. La riapparizione dell'uguale (derselbe Fremde o die gleichen Fremden, sul piano simbolico o sul piano referenziale), spezza la successione sintagmatica della storia ed apporta una forte spinta accentrativa, infrangendo la successione in favore della simultaneità.

L'ordine neutro della successione sintagmatica viene sconvolto per mezzo di due movimenti associativi con direzione opposta. Mentre la figura del viandante incontrato a Monaco (l'adescatore) costituisce una prima anticipazione del personaggio simbolico dello straniero e troverà verifica in seguito, più in là (viandante → bigliettotaio → gondoliere → chitarrista → parrucchiere), e compimento nella figura del messaggero trionfante, il personaggio del vecchio ganimede, al contrario, anticipa il futuro sviluppo di Aschenbach e la figura dell'artista restaurato per mano del parrucchiere, ne costituisce la chiave e lo recupera, retroattivamente, al discorso (vecchio ← Aschenbach). Ed è questo il motivo immediato per cui la figura del vecchio ganimede, che attende completamento dalla futura trasformazione di Aschenbach, viene accomunata per alcuni suoi tratti ai messaggeri di Dioniso, così che possa essere inserita, prima che il discorso ne fornisca la chiave, lungo la linea della seduzione.

La tecnica delle variazioni viene dunque attualizzata per mezzo di sviluppi e ritorni, con anticipazioni e recuperi.

Ma come i « cerchi concentrici, che si formano e si allargano nell'acqua al cadere d'una pietra » <sup>(243)</sup> si estendono sino ad abbracciare superfici sempre più vaste, uno stesso rapporto di affinità e solidarietà lega e confonde,

---

(243) TH. MANN, *Doktor Faustus*, cit., p. 920.

per lo « scambievolmente tramutarsi delle cose »<sup>(244)</sup>, le sfere opposte ed affini del bene e del male, la Zucht e la Zügellosigkeit. Categorie apparentemente opposte risultano legate da un rapporto di correlazione ed implicazione.

Così come Aschenbach può rilevare in Tadzio i segni della malattia e questo, come *die Sebastian-Gestalt*<sup>(245)</sup>, nasconde sotto l'elegante padronanza di sé *eine innere Unterhöhlung, den biologischen Verfall*<sup>(246)</sup>, e come sarà lui, la Forma immorale, a portare avanti e compiere l'opera di seduzione sull'animo dell'artista, così nel *Faustus* dalle narici dei graziosi bambini che compongono il coro angelico «uscivano talvolta attorcigliandosi gialli [il giallo colore della morte, del diavolo e della seduzione nel *Faustus* come nel *Tod in Venedig*] vermicciattoli che scendevano loro sul petto e scomparivano... »<sup>(247)</sup>. Parimenti la « risata diabolica alla fine della prima parte [dell'Apocalisse] ha il suo contrapposto nel meraviglioso coro dei fanciulli... Questo brano... è per colui che ha orecchie per udire e occhi per vedere [per cogliere anche gli « scherzi pitagorei »<sup>(248)</sup> rivolti all'occhio] in quanto a sostanza musicale, il medesimo riso diabolico!... in quella musica struggente delle sfere angeliche non vi è *nemmeno una nota* che non si trovi in precisa corrispondenza anche nella risata infernale »<sup>(249)</sup>. E' questo lo « spirito [che] sta alla base di tutta la composizione o, meglio, direi quasi come tonalità sta *dietro* [in corsivo nel testo, a rilevarne maggiormente l'ambiguità, il duplice significato di retrostante e di nascosto] a tutto e crea l'identità della molteplicità, quella identità che c'è fra il coro cristallino degli angeli e l'urlo infernale dell'Apocalisse. e che ora, allargato su tutto, ha preso forma di estremo rigore, che non conosce più niente di extratematico, mentre l'ordinamento del materiale vi diventa totale... non esiste più alcuna nota libera »<sup>(250)</sup>.

---

(244) TH. MANN, *Carlotta a Weimar*, cit., p. 534.

(245) *Op. cit.*, p. 453. (« la figura di San Sebastiano »).

(246) *Ivi.* (« un intimo sfacelo, la decadenza biologica »).

(247) TH. MANN, *Doktor Faustus*, cit., p. 947.

(248) *Ivi.*, p. 118.

(249) *Ivi.*, p. 719.

(250) *Ivi.*, p. 921.

Ma la dinamica non si arresta qui: dopo aver incluso gli infiniti mondi, le sfere contrapposte ed affini del bene e del male, la prospettiva improvvisamente converge, senza peraltro rinnegare il suo carattere di molteplicità, in un unico spazio, nel teatro dell'anima, sull'Uno-Tutto, nell'artista. E' l'artista infatti che viene ad accogliere nello spazio dell'anima le realtà opposte ed affini di Haltung e seduzione; in lui « le benedizioni e le condanne..., le oscurità e le chiarezze eccessive [gli eccessi in entrambi le direzioni], le sfere cristalline nelle quali precipita e alle quali... [si] innalza,... gelo e calore, estasi e pace sono una cosa sola » (251). Nell'artista « le fasi di depressione e quelle di eccitazione..., cioè la malattia e la sanità, non sono nettamente distinte fra loro... » (252). Ogni spazio esistenziale comune e normale è a lui negato, « ...perché questa è la natura e la maniera degli artisti. La quale, com'è noto, tende sempre agli eccessi in ambedue le direzioni ed è normalissimamente un po' esorbitante! » (253). Tutte le opposizioni enucleate scopriamo essere non opposizioni, bensì identità; gli estremi si ricongiungono, compongono la pregiudicata natura dell'artista. Assistiamo così ad un recupero, in un momento fortemente centripeto, di tutte le categorie enucleate, che si ricongiungono a formare la personalità dell'artista, l'unità compromessa, il nucleo insieme unitario e scisso che forma la costituzione dell'artista manniano.

Vista così la novella, questo « gigantesco 'lamento'... è veramente antidinamico, senza sviluppi, senza dramma, come i cerchi concentrici, che si formano e si allargano nell'acqua al cadere d'una pietra, sono senza dramma e sempre uniformi » (254).

La novella appare così una parabola esemplificativa, una « sittliche Fabel » (255) dove ciò che « da sempre »

---

(251) *Ivi*, p. 101.

(252) *Ivi*, p. 676.

(253) *Ivi*, p. 442.

(254) *Ivi*, p. 920.

(255) « daB aber die Novelle im Kerne hymnisch geartet, ja eines hymnischen Ursprungs ist, kann Ihnen nicht entgangen sein. Der schmerzhafteste Prozeß der Objektivierung, der sich aus Notwendigkeiten meiner Natur zu vollziehen hatte, ist geschildert in der Einleitung zu dem sonst verfehlten 'Gesang vom Kindchen'.

... Siehe, es ward dir das trunkene Lied zur sittlichen Fabel. »; così nella lettera a Carl Maria Weber del 4/VII/1920 (Th. Mann, *Briefe 1889-1936*, Frankfurt/M., 1961-1962, pp. 176-180).

coesisteva a formare l'accordo, a formare un'unità compromessa, viene svolto nella contiguità, quasi l'autore vi fosse costretto poiché la linearità del sintagma linguistico non permette l'espressione simultanea di tal complicato sviluppo, ove uno spirito manicheo non ha proceduto ancora alla separazione di paradiso ed inferno, del bene e del male, di sanità e malattia. Nel racconto ciò che « da sempre » coesisteva nella personalità dell'artista viene mostrato, attraverso una tecnica della ripresa e dell'ampliamento usata con maestria e nella cui dinamica finanche i dettagli si inseriscono, denotando, nel tempo e nello spazio, l'evolversi della vicenda da un eccesso (la *Haltung*, il gelo) all'altro (la seduzione, la passione). La « scala » conseguita, la struttura che ne risulta, « non è altro che la scomposizione analitica del suono » <sup>(256)</sup> nelle sue componenti.

L'accordo infatti, il nodo tematico, « vuol essere continuato, e appena lo continui, appena lo risolvi in un altro, ciascuna delle sue componenti diventa una voce. O meglio, voci destinate allo sviluppo orizzontale, sono i suoi singoli suoni fin dal momento in cui l'accordo si forma » <sup>(257)</sup>.

L'accordo è stato svolto nella successione, si è compiuto « il passaggio... dall'orizzontale alla verticale, dalla successione alla simultaneità » <sup>(258)</sup>; ma il paradigma può essere costantemente ricondotto all'accordo da cui ha tratto origine, è passibile di essere riassorbito, in ogni momento, nella selezione da cui si è dipanato. Appare ormai chiaro perché uno stesso « schema tematico » poteva essere rilevato così sull'orizzontale come sulla verticale, caratterizzava la « linea melodica » e « l'armonia », la successione e la simultaneità, e come un unico nucleo tematico potesse saturare, senza eccessive resistenze, l'oggetto.

2) *AuBenwelt e narratore*. Non appena la novella appare così strutturata la veste cucitale attorno si rivela assai stretta. Il gioco dialettico riprende.

---

(256) TH. MANN, *Doktor Faustus*, cit., p. 114

(257) *Ivi*.

(258) *Ivi*, p. 143.

Il testo infatti non mobilita un solo codice. Il lettore non si trasforma in passivo recettore ed il testo in lettura meccanica, in un gioco scoperto di cui si conoscono prontamente le regole. La sistematicità del codice viene, contemporaneamente, affermata e negata. *Der Tod in Venedig* è un testo aperto, che non si nega alla molteplicità delle prospettive; ed il teatro dell'anima, è soltanto una tra queste. Venezia, certo, il destino di abisso, la palustre regione tropicale degli istinti indomati, l'artista li portava in sé, li vide — *Seine Begierde ward sehend* — (259) ancora a Monaco, alla fermata del cimitero del nord, quando *eine seltsame Ausweitung seines Innern ward ihm... bewußt..., ein jugendlich durstiges Verlangen in die Ferne* (260). Ed ancora si possono ricordare per Gustav von Aschenbach, come per Leverkühn, le colpevoli scelte di arte, e di morte. Ed in generale, come il diavolo dichiara a Leverkühn, non è vero, come alcuni « dottori sostengono e giurano che tra i piccolini ci debbano essere degli specialisti in fatto di cervello... Vero è il contrario: il cervello è desideroso della loro visita e li aspetta con ansia...: è il cervello che li invita, se li attrae e non vede l'ora che arrivino » (261).

Ma, continua il diavolo, se è il « focolare piale costassù... [che] ti rende capace... capisci?... di percepirmi, è senza di esso, questo è vero, non mi vedresti (262) », è sempre il diavolo a negare di essere « il prodotto » di codesto focolare ed a rivendicare alla propria persona un'esistenza ben altrimenti autonoma: egli è lo spirito dei tempi, il prodotto dei tempi.

E' questa la seconda prospettiva di lettura della novella, secondo la quale i personaggi simbolici dei messaggeri di Dioniso e Tadzio assumono rilievo sul piano referenziale. La realtà esterna all'artista — ma, si badi bene, interna al racconto, all' *erzählten Welt* (263) — non si dissolve per diventare unicamente funzione di Gustav

(259) *Op. cit.*, p. 447. (« l'ansia divenne veggenza »).

(260) *Ivi*, p. 446. (« ebbe la sorprendente coscienza di uno strano dilatarsi del proprio essere..., una giovanile frenesia di lontananze »).

(261) TH. MANN, *Doktor Faustus*, cit., p. 448.

(262) *Ivi*, p. 450.

(263) *Op. cit.*, p. 453. (« mondo narrato »).

von Aschenbach, mantiene bensì una propria realtà capace di legittimare anch'essa gli avvenimenti.

Con questa seconda prospettiva il racconto si apre sul mondo. Nel *Doktor Faustus* è il diavolo a parlare di « situazione... critica »<sup>(264)</sup> ed a sentenziare che « generale è il morbo » spesso celato « sotto una maschera dignitosa »<sup>(265)</sup>, ed è lui che rimprovera a Leverkühn di non pensare « da storico »<sup>(266)</sup>. Parimenti il *Tod in Venedig* parla dell'eroismo della debolezza come eroismo del nostro - *Zeitalter* (...) <sup>(267)</sup>, di un *zeitgemäBe(n) Heldentum* <sup>(268)</sup>; e non lascia dubbi sul fatto che *heute* l'arte sia *ein Krieg, ein aufreibender Kampf* <sup>(269)</sup>. Ciò non ostante le difficoltà dell'operare artistico non possono essere, come avverte il diavolo, « scaricate » sulle condizioni sociali (« E tu non scaricarla su condizioni sociali »)<sup>(270)</sup>. Se nel motivo del sole, cui è interamente dedicato il capitolo IV della novella, potremmo identificare la forza produttiva del Rausch, nel *Doktor Faustus* entro una stessa problematica, viene ricordato come oggi non sia più il « genuino »<sup>(271)</sup> calore del sole a produrre l'esaltazione della creazione, bensì questa sia possibile, oggi, « soltanto col diavolo, col vero signore degli entusiasmi »<sup>(272)</sup> — nel *Tod in Venedig* il « signore degli entusiasmi » è Dioniso che ha al suo servizio i messaggeri della seduzione e Tadzio —, che attizza il fuoco sotto il paiuolo, e nutre i « sublimi brividi »<sup>(273)</sup> dell'ispirazione poetica. Ma il diavolo non è signore soltanto nella sfera privata dell'artista, egli è padrone del mondo dove è il solo ad essere in grado di scacciare « la stanchezza, quella piccola e quella grande, quella privata e quella del tempo »<sup>(274)</sup>.

Riassumendo: è impossibile o, per lo meno, mistificatorio, non « pensare da storico », ma è altrettanto misti-

---

(264) TH. MANN, *Doktor Faustus*, cit., p. 461.

(265) *Ivi*, p. 458.

(266) *Ivi*, p. 454.

(267) *Op. cit.*, p. 454. (« epoca »).

(268) *Ivi*, p. 453. (« eroismo del nostro tempo »).

(269) *Ivi*, p. 504. (« oggi »; « guerra, logorante battaglia »).

(270) TH. MANN, *Doktor Faustus*, cit., p. 461.

(271) *Ivi*, p. 453.

(272) *Ivi*, p. 456.

(273) *Ivi*.

(274) *Ivi*, p. 454.

ficatorio operare un non mediato passaggio dalla *erzählten Welt* <sup>(275)</sup> del romanzo alla società. Questi infatti sono legati da un rapporto dialettico che nella sua complessità e nel suo proteismo supera di molto ogni semplice dinamica di meccanico rispecchiamento. « Nell'arte il lato soggettivo e quello oggettivo s'intrecciano fino a non distinguersi più; uno procede dall'altro e assume il carattere dell'altro; il soggettivo si concreta come oggettivo e il genio lo risuscita alla spontaneità, lo 'dinamizza', come si suol dire, sicché ad un tratto parla il linguaggio del soggettivo », mentre, dall'altro, « la soggettività si trasforma in oggettività » <sup>(276)</sup>.

Se dunque la prospettiva si era identificata e risolta nell'identità del soggetto artistico, ora, tramite l'artista, essa si riallarga, nella dialettica tra soggetto ed oggetto, fino ad abbracciare la realtà esterna. Il teatro dell'anima diviene il teatro del mondo.

Così nel *Tod in Venedig*, Aschenbach aveva *mit gewissen, nur halb körperlichen Schwindelanfällen zu kämpfen, die von einer heftig aufsteigenden Angst begleitet waren, einem Gefühl der Ausweg- und Aussichtslosigkeit, von dem nicht klar wurde, ob es sich auf die äußere Welt oder auf seine eigene Existenz bezog* <sup>(277)</sup>. Il mondo esterno si degrada parallelamente all'evolversi della vicenda dell'artista. Fra artista e mondo esterno esiste l'interrelazione della connivenza e della predisposizione, per cui l'artista si rivela essere figura particolarmente atta a distillare tutti i veleni peraltro ampiamente profusi in questo <sup>(278)</sup>.

L'*AuBenwelt* <sup>(279)</sup> fa dunque ingresso, tramite la figura dell'artista, nella rappresentazione della novella. Identificare però il mondo esterno, interno alla novella, tout court con il mondo esterno reale, oggettivo, storico,

---

(275) *Op. cit.*, p. 453. (« mondo narrato »).

(276) TH. MANN, *Doktor Faustus*, cit., p. 364.

(277) *Op. cit.*, pp. 522-523. (« certi attacchi di vertigine non puramente fisici, accompagnati da violente, impetuose angosce, da un senso di irrimediabilità, di mancanza di scampo, del quale non poteva stabilire se si riferisse al mondo esterno o alla sua personale esistenza »).

(278) « Ricordi il filosofo, *De anima?* 'Le azioni degli attivi avvengono nei passivi predisposti' ». TH. MANN, *Doktor Faustus*, cit., p. 448.

(279) *Op. cit.*, p. 447. (« mondo esterno »).

è un'operazione che, soprattutto nel caso Thomas Mann, porta con sé notevoli pericoli di fraintendimento ed equivoco.

Vale ricordare che il racconto si apre sul mondo di cui è mimesis. Ma la mimesis artistica esclude peraltro ogni troppo diretto e meccanico rispecchiamento, esclude il discorso direttamente assertivo e transitivo, ed implica, al contrario, una ristrutturazione e funzionalizzazione, una ricreazione del mondo tramite il linguaggio e secondo le leggi che governano l'universo narrativo, implica ad esempio, e assai vistosamente nel caso di Thomas Mann, l'erezione di un diaframma tra narratore e mondo consistente nello « schema tematico » e nei modi specifici di attuazione della « composizione rigorosa ».

Il giudizio storico-sociale sull'opera letteraria non può costituire altro che un giudizio, secondo, un meta-linguaggio. A proposito del *Tod in Venedig*, fu Thomas Mann stesso ad istituire la piena « Entsprechung » tra la « Ausgeformtheit der individuellen Gesamt-Problematik als, zu der in die Katastrophe mündende, des bürgerlichen Jahrhunderts » (280). E' certo innegabile che l'opposizione arte *vs* vita, paradigma fondamentale dell'opera manniana — opposizione privativa ove il termine marcato dell'arte si oppone con il significato di *altro* e *diverso* al termine non marcato della vita (e di cui le opposizioni debole *vs* forte, uomo *vs* donna, costituiscono anche nel *Tod in Venedig* una variante pertinente) — trova nella novella un esito tragico che la distingue da opere precedenti come il *Tonio Kröger*, ove l'arte non è ancora « dono fatale » e dannazione, patto col diavolo come poi sarà nelle opere successive al *Tod in Venedig*, e soprattutto nel *Doktor Faustus*, prima, certo, che l'artista si riconosca *Eletto*. Ma è altrettanto innegabile che nella novella, sia la linea di lettura simbolica, su cui soprattutto si incentra la prospettiva del *Schauplatz... [der] Seele* (281), come anche la prospettiva referenziale, che maggiormente coinvolge l' *Außenwelt* così come definita nella novella, pervengono ad un esito tragico, rivelano entrambi

---

(280) Da un *Vortrag* del 1940, in H. LEHNERT, *Thomas Mann - Fiktion Mythos Religion*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1965.

(281) *Op. cit.*, p. 515. (« Teatro... era la sua propria anima »).

una *innere Unterhohlung, den biologischen Verfall* <sup>(282)</sup>, un mondo senza *Ausweg- und Aussichtslosigkeit* <sup>(283)</sup>.

Ciò non ostante proprio uno scrittore come Thomas Mann invita a prudenza nell'identificare, senza mediazione alcuna, il mondo esterno della novella con la società e la civiltà borghese e nel dedurre, dalla crisi del primo, la necessaria degradazione anche della seconda. Se infatti il momento di « eteronomia », così come lo definisce Walter Siti in *Realismo dell'avanguardia* <sup>(284)</sup>, è fortemente presente nella novella (come nel *Doktor Faustus*, romanzo anzi, la cui lettura implica l'attuazione di una decisa relazione con la situazione storica, con il problema del germanesimo), ciò che a noi maggiormente dovrebbe interessare sono peraltro i modi, le modalità con cui l'eteronomia si attua. E dallo studio di questi apparirà chiaro come, qua come là, forti pregiudiziali si oppongano all'assunzione tout court delle categorie sociali entro l'ottica della narrazione manniana. Anche il discorso intenzionalmente politico-sociale e critico-letterario mantiene infatti in Thomas Mann un rilevante momento di autonomia e soggettività che si può porre in relazione, da un lato, con quella tendenza thomasmanniana spesso rilevata che mira a costruire della propria opera letteraria e saggistica, come della propria vita, un corpus unitario in cui ricorrono identici temi e che fortemente risentono di una mitologia personale: è la personalità del Thomas Mann Praeceptor Germaniae, personificazione della borghesia culturale tedesca, la cui figura tende a confondersi, a fondersi, con l'opera.

Lo scarto e la distanza esistente tra le categorie ideologico-politiche e le categorie oggettive della storia (come, ad esempio, la categoria di « borghese ») e tra le categorie del mondo letterario tende parimenti ad essere celato proprio laddove l'opera vive ed afferma, attraverso la propria strutturazione ed un apparato tematico interno fortemente rilevato, un momento di grande autonomia, lasciando dietro sé ed arretrando di fronte ad

---

(282) Ivi, p. 453. (« un intimo sfacelo, la decadenza biologica »).

(283) Ivi, pp. 522-523. (« senza prospettive, mancanza di scampo »).

(284) W. SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, 1975, pp. 3-19.

ogni chiara presa di partito ed ogni preciso impegno. Anche laddove l'opera si presta ad essere interpretata come tendenziosità di sinistra (nel *Tod in Venedig*, ad esempio, il problema della prussianizzazione dell'arte, la decadenza e lo sfacelo della società borghese, del mondo di ieri, in concomitanza con la prima guerra mondiale, problematica messa in luce soprattutto da Lukács), dove l'opera pare condannare definitivamente la società borghese, essa compie, a ben guardare, anche l'operazione affatto opposta poiché è la borghesia stessa che, attraverso il punto di equilibrio rappresentato dalla figura (interna all'opera) del narratore, attraverso questa « anima come 'datrice del dato' » (285), questa istanza di primaria importanza nella prospettiva del racconto e che non può essere trascurata pena la semplificazione e la riduzione del significato e della portata della narrazione, Thomas Mann introduce nel racconto un'istanza redentrica del mondo borghese (286). Il donatore del racconto rimane, anche nel *Tod in Venedig*, un narratore che, con superiore sguardo critico, commenta la vicenda del proprio eroe senza mostrarsi eccessivamente in pericolo; anche in questa novella dunque non tutto è perduto e tramite la voce del narratore il racconto acquisisce la voce — voce, ripetiamo, di primaria importanza — di un mondo che si sottrae a quel demone, *dem es Lust ist, des Menschen Vernunft und Würde unter seine FuBe zu treten* (287).

Rileviamo per inciso che se il narratore costituisce nel *Tod in Venedig* un saldo punto di equilibrio, nella trattazione di un materiale impregnato di decadenza (288), in opere come *Der Erwählte*, è proprio il narratore

(285) TH. MANN, *Freud e l'avvenire*, in *Nobiltà dello Spirito*, cit., p. 862.

(286) Partendo, con prospettive differenti, da un'analisi stilistica, ciò viene rilevato anche da FR. MARTINI, che afferma: « Durch den Stil des Erzählens muß in innerer dialektischer Gegenwendung zu dem, was erzählt wird, eine Befreiung erfolgen. Darin deutet sich das entscheidende Element an, von dem aus Manns gesamtes Werk ästhetisch-kritisch und in seiner geschichtlichen Leistung innerhalb der deutschen Erzählkunst überhaupt begriffen werden muß. Im Akt seines Erzählens und in dessen Formen liegt stets zugleich paradoxal die Überwindung dessen, was er erzählt », op. cit., pp. 185-186.

(287) *Op. cit.*, p. 502. (« che si diletta di calpestare sotto i suoi piedi l'umana ragione e dignità »).

(288) Si veda su questo problema C. CASES, *A proposito di Thomas Mann*, in *Saggi e note di letteratura tedesca*, Torino, 1963, p. 145.

che rappresenta il fattore di maggiore novità narrativa, di dissoluzione ironica della narrazione.

Nella nostra novella è dunque ancora da un medesimo nucleo che procedono la condanna e la salvezza, così come l'arte è, contemporaneamente, Rausch negativo, decadenza, disgregazione, solitudine amorale, ed insieme Rausch costruttivo, Forma morale, rigore, disciplina, lotta contro il caso ed il caos. Secondo una prospettiva tutt'altro che estranea alla novella, Aschenbach ed il narratore non sono altro che la stessa persona <sup>(289)</sup>. Così come nell'incontro con il vecchio damerino l'Aschenbach della Haltung aveva giudicato l'Aschenbach della decadenza, la voce del narratore — voce costantemente inscritta nel polo della Haltung — segue, rimanendo uguale a sé stessa, l'eroe nella sua evoluzione, nel suo cammino dalla Haltung alla seduzione. La parabola esemplificativa risulta dunque doppiamente composita. L'oscillazione del pendolo dal polo della Haltung a quello della seduzione, viene descritta dal suo punto di equilibrio, dal suo punto fermo. In origine il mondo era uno: borghese.

Secondo questa prospettiva la narrazione viene nuovamente trasferita nel *Schauplatz... [der] Seele* <sup>(290)</sup> e la novella diviene novella della conoscenza dell'artista da parte dell'artista medesimo. Conoscenza, da parte di un artista altamente rappresentativo, della problematica natura dell'arte, della problematica condizione dell'artista che nel proprio destino ritrova le dicotomie e la conflittualità che egli aveva negato e misconosciuto quale parte integrante della realtà del mondo esterno, dove aveva cercato di inserirsi negando, al contrario, ogni contrasto. In questo senso — altamente riappacificante nel suo significato politico — l'artista « borghese » dell'opera gianniana addita, assieme alla malattia, anche la via alla guarigione; ed è sempre la borghesia, secondo il riformismo grande borghese di Thomas Mann, a farsi coscienza — attraverso un suo figlio altamente rappresentativo — della crisi ed insieme strumento di critico superamento,

---

(289) Cfr. FR. MARTINI, *op. cit.*, p. 210.

(290) *Op. cit.*, p. 515. (« Teatro... era la sua propria anima »).

attore della storia e suo giudice, strumento di degradazione e speranza di futuro <sup>(291)</sup>).

Proprio da un punto di vista politico risulta dunque profondamente mistificatrice la tendenza manniana a trasferire senza mediazione — nelle sue opere letterarie come nelle sue affermazioni critiche — le categorie sociali in campo estetico.

La categoria di *borghese* si trova così ad essere categoria interna di primaria importanza, categoria genetica di tanta parte del mondo letterario manniano, senza peraltro rinunciare ad un forte momento di autonomia, senza perciò coincidere, nella sua precipua istanza idealizzatrice, con la borghesia reale della società tedesca, senza arricchirsi — non ostante trascorra immutata dalla vita all'opera — di oggettive connotazioni sociologiche e storico-politiche. Sul piano della valutazione politica condividiamo la « diffidenza » avvertita da F. Masini <sup>(292)</sup> nei confronti di un'opera che procede al « ribaltamento dell'istanza critica in istanza formale » ed il cui « sistema come tale viene astratto dal contesto storico della lotta di classe nella cui dialettica s'inserisce appunto il perversimento degli 'eterni' valori » e « con la mediazione ironico-parodistica... viene ad una sublimazione formale » del conflitto. All'imbarbarimento della società manniana manca ogni motivazione di classe.

E' caratteristica di Thomas Mann — dell'« ironischen Deutschen » — quella di assumere negando, o, meglio, di negare assumendo. Così, ad esempio, il significativo esordio del *Tod in Venedig* in cui pare implicita una precisa presa di posizione, pone provocatoriamente il testo sotto il segno di un'ottica che sarà poi sua cura smentire e che rifiuta di assumere univocamente od anche che assume inserendola e dissolvendola nelle trame di una tematica interna. Così, proprio questo significativo esordio, assolve non per ultimo, su un piano minore ed interno al testo, la funzione di creare le coordinate spazio-temporali di cui la narrazione abbisogna. Lo si confronti

---

(291) Cfr. E. DE ANGELIS, *Arte e ideologia grande borghese*, Torino, 1971, pp. 11-14.

(292) F. MASINI, *Thomas Mann o della ambiguità dello spirito*, *Rinascita*, 18 luglio 1975, nr. 29, anno 32, p. 32.

con l'inizio del *Tristan*: « Eccoci qui, al sanatorio 'La Quiete'... » <sup>(293)</sup> dove il narratore crea, con un analogo rito iniziale, con un colpo d'ala, davanti agli occhi del lettore e per il lettore, il mondo entro cui situare gli oggetti della sua narrazione. E soprattutto si confronti l'inizio della novella con la sua frase conclusiva: la *respektvoll erschütterte Welt* nulla sa del cammino percorso dall'artista dal polo della *Haltung* a quello della seduzione, ignora la degradazione apportata dal tempo, la devastazione che questo ha prodotto nella coscienza dello scrittore. L'enunciato conclusivo nega il tempo, pone a diretto confronto l'immagine di un'opera che si libra al di là degli opposti e l'immagine salda ed univoca che il mondo possiede dell'artista, ma soprattutto dissolve la prospettiva inaugurata con il significativo riferimento « storico » contenuto nella proposizione iniziale della novella.

---

(293) TH. MANN, *Tristano*, in *Novelle e racconti*, Milano, 1953, p. 367.

## INDICE

IL SALTO TEMPORALE . . . . . Pag. 5

IL TEMPO AFFERMATO, IL TEMPO NEGATO . » 22

TESTO ED EXTRA - TESTO . . . . . » 54

Finito di stampare nell'ottobre '77  
per conto della EDES, EDITRICE  
DEMOCRATICA SARDA s.r.l.,  
viale Regina Margherita, 99 -  
Cagliari, dalla Litotipografia Cav.  
Attilio Poddighe SpA - Sassari -