Davide Daolmi

Non è un paese per vecchi

Mi si perdonerà se, per proporre un paio d'idee sull'ultima opera di Britten, prendo a prestito – d'accordo, senza troppa originalità – il titolo del «miglior film dell'anno 2008» (così recita la targhetta dell'Oscar per *No country for old men*, recentissimo successo dei fratelli Coen). Perché se occuparsi del disagio della vecchiaia – la cui unica certezza è la morte – non aiuta granché a salvare un film sopravvalutato, tuttavia c'illumina sul senso di un'altra opera fin troppo stratificata e che altrimenti rischia di poter essere tutto, compreso il suo contrario: tante sono le letture offerte alla messa in musica del più celebre racconto di Thomas Mann.

Sì certo, *Morte a Venezia* resta comunque una storia di pedofilia, non voglio cavarmela aggirando l'ostacolo; ma cos'altro rivela tale 'sommo impronunciabile' se non un caparbio attaccamento a quella giovinezza capace di distrarre dalla rassegnata senilità? D'accordo, è molto di più (ci sarà modo di arricchire il discorso), ma intanto i vecchi qualcosa c'entrano.

No country for old men, prima che il titolo di un film, è il titolo del romanzo da cui è tratto. La distinzione è necessaria perché le finalità dei fratelli Coen non sono interamente sovrapponibili a quelle del loro romanziere. Cormac McCarthy (i cui ottant'anni sono stati premiati l'anno scorso con il Pulitzer) racconta un'America moralmente impoverita, non perché sia degenerata negli anni, ma perché tale da sempre. Solo lo sguardo di un vecchio, quello dello sceriffo Bell, ormai presbite alle distrazioni della modernità, riesce a coglierne lo squallore. I fratelli Coen offrono invece l'iridescenza del degrado allo spettatore stesso, quando non v'è certezza che il pubblico sappia guardare con gli occhi rassegnati del vecchio Bell. E non basta scippare l'*audience* delle sue più elementari attese – vuoi la punizione dei cattivi, vuoi la catarsi finale – per obbligarla a mettere in moto il cervello. Perché il cinema, ahimè, solo raramente è un paese per vecchi. McCarty rischia il moralismo, e i Coen imboccano la scorciatoia assai più deprecabile dell'elitarismo di maniera.

Ma il tema è posto: l'età, invece di far acquisire dimestichezza col mondo, apre le porte all'emarginazione. Significa confrontarsi con il fallimento dell'esistenza, materia assai cara a Britten che risorge prepotente in *Death in Venice*.

«No country for old men» è frase derivata dall'esordio di una bella poesia di Yeats del 1928,[1] il cui senso è sintetizzato proprio nei versi della sua prima stanza:

---

[1] *Sailing to Byzantium* è il titolo del poemetto pubblicato per la prima volta in *The tower*, New York, Macmillan, 1928, una raffinata edizione con copertina *déco* recentemente ristampata in facsimile dalla Scribner di New

That is no country for old men. The young	Quello non è un paese per vecchi. I giovani,
In one another's arms [...]	l'uno nelle braccia dell'altro [...]
Caught in that sensual music all neglect	presi in quella musica sensuale, non badano
Monuments of unageing intellect.	ai monumenti dell'intelletto senza età.

Ovvero – sembra di leggere – la carne e le sue soddisfazioni son cosa della gioventù, la solennità della ragione è per l'età avanzata. Errore: il senso è diverso. Decisamente diverso. «That country» è la mitica città di Bisanzio, dove il tempo si è fermato e nessuno accusa il passare delle stagioni. Non è 'un paese per vecchi' perché nessuno invecchia e, come gli abitanti di un villaggio-*spot* che si abbeverano a qualche magica fonte, tutta Bisanzio rimane giovane. Certo, questa definizione del pensiero quale monumento imperituro, un po' *summa* dell'espressione culturale – con tutto il bagaglio delle utopie primo-novecentesche sull'immortalità dell'arte – incupisce la leggiadria dell'immagine. Ma Yeats non s'era ancora lasciato corrompere dalle 'debolezze' del postmodernismo e ci credeva veramente all'arte quale antidoto alla morte (e qualche ragione non gliela si può negare).

Se Bisanzio è per Yeats il pensionato cinque stelle per intellettuali in declino (in cui, ahimé, autoemarginarsi), non sarà forse 'un paese per vecchi' – ovvero dove il tempo smette di chiedere il conto – ma rende tutto il resto del mondo luogo da cui l'anziano deve emigrare (per rifugiarsi appunto a Bisanzio). E in questo senso l'America di McCarthy, simbolo della modernità, ovvero di quel 'resto del mondo' che esclude Bisanzio, diventa essa stessa il paese che nega cittadinanza ai vecchi, ovvero alla vita nel suo concludersi.

La stessa frase, pur usata in condizioni antitetiche, non muta di significato. E lo stesso epico titolo si adatta perfettamente alla Venezia di Aschenbach, che è un po' la Bisanzio in cui illudersi di rifugiarsi e un po' la frontiera messicana dove la disperazione dilaga. Ovvero un po' la zattera di Caronte (o dovremmo dire la gondola), in cui il tempo si ferma, ma che irreversibilmente conduce all'Ade; e un po' la putrescenza di un paese senza morale che è indifferente ai cadaveri per le strade, siano essi ammazzati per un regolamento di conti o per i miasmi pestilenziali delle sue fogne. La spregiudicatezza di Venezia, dove si va per convivere con la corruzione dello spirito e le tentazioni della carne, è quell'*on the road* senza origine né prospettiva dove il nichilismo del denaro ha riempito con una pistola ad aria compressa il vuoto spinto di valori. In questo scenario, in cui la laguna è un'incarnazione insieme di Bisanzio e delle praterie americane senza Dio, possiamo ricominciare a pensare a *Death in Venice*.

York (2005). Per i feticisti, la Cornell University Press di Ithaca ha poi pubblicato sotto lo stesso titolo anche lo studio e la riproduzione dei manoscritti autografi. In Italia l'intera raccolta è apparsa per Rizzoli solo nel 1984 come *La torre*, nella traduzione di Ariodante Marianni, introduzione e commento di Anthony L. Johnson.

Esigenze diverse

Sono molte le letture offerte all'opera di Britten, di volta in volta privilegiando aspetti sociali, politici, personali. Trionfa ovviamente il taglio psicoanalitico, sia come atto d'introspezione, sia quale urgenza di una confessione non più procrastinabile. Insistente e profondamente condizionante appare soprattutto il vissuto omosessuale di Britten. Eppure alla fine, se ogni taglio critico ha una sua verità, e forse nessuno può essere escluso a discapito di altri, ciò che veramente sembra volersi raccontare – e qui più che altrove senza pudori – è la tragedia dell'età. Tragedia in cui la passione inconfessabile per un ragazzino appare quasi più un diversivo per distrarre, primi fra tutti i loro stessi autori, dall'indecenza, al limite dell'osceno, della vecchiaia messa in mostra.

A mescolare le carte è, all'inizio, Thomas Mann. Assai più di quanto non abbia osato Britten (e con lui, in quegli stessi anni, Luchino Visconti), Mann si serve del racconto come sgravio della coscienza. Il suo Tadzio è solo artificiosamente ammantato dell'impalpabilità astratta della bellezza. Al contrario, in più occasioni si manifesta quale desiderio peccaminoso, fisicamente seducente, oggetto consapevole di lussuria. Se ancora l'incontro nella civile sala da pranzo del sontuoso albergo veneziano offre l'opportunità ad Aschenbach di disquisire sulla bellezza ideale del giovane, l'apparizione della nudità delle carni sotto il sole caldo della spiaggia veneziana induce all'abbandono della descrizione. E l'occhio, come una mano impudica, coglie nel corpo di Tadzio inaspettatamente l'aggressiva scompostezza del carattere indomito che un Pasolini, un Genet, avrebbero potuto riconoscere a un delinquentello pagato per una marchetta:

> A un tratto ... una tempesta d'ira e di sprezzo gli sconvolse il viso. La sua fronte si rabbuiò, le labbra si strinsero verso l'alto: dalla bocca partì un ghigno di corruccio che gli sfigurò una guancia, mentre le sopracciglia si aggrottavano a tal punto che gli occhi ne sembravano respinti in dentro, e lampeggiando foschi e cattivi parlavano un muto linguaggio d'odio.[2]

Thomas Mann non fa teoria, e se la fa, la fa soprattutto intorno alla morte, non quando si occupa di Tadzio. Perché, d'accordo, il neanche quarantenne scrittore ha intrapreso con serietà un'indagine su decadenza e *thanatos* quale oggetto delle sue investigazioni, ma le urgenze scatenanti sono fin troppo personali, persino autobiografiche. E del resto ce lo confessa lui stesso, poche pagine dopo, con le parole di Aschenbach, che le ragioni dello spirito, quelle più vere e scomposte, è opportuno tacerle:

> È bene, senza dubbio, che il mondo conosca solo l'opera insigne e non anche le sue origini, le condizioni in cui è nata; giacché la conoscenza delle fonti donde l'ispirazione fluisce all'artista, sarebbe non di rado cagione di sgomento e di orrore, sì da cancellare l'influsso benefico della grandezza.[3]

Insomma, Mann deve gestire il desiderio. Britten tira le somme.

---

[2] Si adotta qui la traduzione di Emilio Castellani, pubblicata in *Tutte le opere di Thomas Mann. 2. Novelle e racconti*, a cura di Lavinia Mazzucchetti, Milano, Mondadori, 1953. Il passo citato si trova nel cap. III corrispondente alle pp. 91-92 della ristampa apparsa negli Oscar Mondadori (1970).

[3] Ivi, p. 111.

La prima rappresentazione assoluta di *Death in Venice*; regia di Colin Graham, scene di John Piper, costumi di Charles Knode, coreografia di Frederick Ashton. In scena: Peter Pears (Aschenbach). Compagno d'arte e di vita di Britten, Pears (1910-1986) esordì a Londra (1942) nel ruolo di Hoffmann. Partecipò a tutte le prima britteniane (comprese le *church parables*), tranne *Paul Bunyan* (ma impersonò Inkslinger in occasione della ripresa dell'opera nel 1976 alla BBC e quindi al Festival di Aldeburgh). Insieme con il musicista, ridusse *A Midsummer Night's Dream* di Shakespeare. Partecipò anche alle prime di *Duenna* (Antonio) di Gerhard (BBC), *Troilus and Cressida* (Pandarus) di Walton, di *Ruth* (Boaz) di Lennox Berkeley.

Del resto la vicenda biografica di Mann è esemplare. Puntellò l'intera sua esistenza di *liaisons* maschili capaci di nutrire contemporaneamente il senso di colpa e le vicende letterarie dei suoi migliori scritti. Gli amori degli anni di scuola per i compagni Martens e Timpe si trasformarono in altrettanti personaggi del *Tonio Kröger* (Hans Hansen) e della *Montagna incantata* (Hans Castorp). Il rapporto con Paul Ehrenberg «l'esperienza sentimentale più importante della mia vita», come confesserà in seguito, sarà all'origine di un profondo disagio che lo condurrà al matrimonio con Katia Pringsheim (1905). Ehrenberg diventa il bel Rudi Schwerdtfeger che ammalia il protagonista del *Doktor Faustus*. È lo scrittore stesso che ci rivela come l'esperienza autobiografica di *Morte a Venezia* fosse stata vissuta solo un anno prima della pubblicazione del racconto: Tadzio nella realtà si chiamava Wladyslaw Moes e aveva dieci anni. Controverso anche il rapporto con il celebre poeta August von Platen di vent'anni più giovane e così sfacciatamente omosessuale da obbligare Mann a prenderne in più occasioni le distanze, per poi però condividerne in privato i valori estetici. Più che cinquantenne, Mann s'innamora di Klaus Heuser, il figlio diciassettenne di un noto professore di storia, e ancora nel 1950 del giovane Franz Westermeier che ispirò le *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, il suo ultimo romanzo, rimasto incompiuto.[4]

Una bella lettera al critico Carl Weber,[5] scritta nel 1920, rivela come la tranquillità interiore, sorretta dal ruolo pubblico di Mann, scrittore e marito rispettabile, gli fosse necessaria assai più che il vivere compiutamente i suoi desideri. Nessuna condanna morale dell'omosessualità o, nel suo caso, della pedofilia, ma – come spiega – vi sono uomini che hanno bisogno di un matrimonio per sentirsi parte integrata dell'umanità. Certo, il vagoncino di rimossi nel suo caso si è trasformato in letteratura, ma l'imperversare di protagonisti sessualmente tormentati è in fondo un piccolo inconveniente per conservare l'equilibrio psichico. Fortune di chi, invece del metalmeccanico, fa lo scrittore.

Ciò detto, la vicenda lagunare di Aschenbach, così com'è raccontata da Mann, è soprattutto il dramma di una repressione, tutto il resto è conseguente. Per carità si tratta di 'conseguenze' straordinariamente ben confezionate, dove i richiami alla morte, all'emarginazione dell'artista, alla malattia, all'incomunicabilità, diventano epici se non addirittura archetipici. Ma il decadimento fisico della vecchiaia con difficoltà si pone al centro del dramma. Non così sarà, paradossalmente, per Visconti e Britten. Un momento chiave come la cipria che Aschenbach accetta dalle mani di un barbiere alla moda – dopo aver disprezzato il passeggero del vaporetto similmente impomatato – è per Mann il legame diretto con quegli esseri equivoci ed elegantissimi che agli inizi del Novecento frequentavano i locali per soli uomini di Berlino o Amburgo. Per Visconti e

[4] Al riguardo, per chi non avesse agio di accedere agli studi di KARL WERNER BÖHM (*Zwischen Selbstzucht und Verlangen: Thomas Mann und das Stigma Homosexualitat: Untersuchungen zu Frühwerk und Jugend*, Wurzburg, Konigshausen & Neumann, 1991), si rimanda alle sintesi, anche bibliografiche, di JAMES W. JONES in *Encyclopedia of homosexuality*, 2 voll., a cura di Wayne R. Dynes, New York, Garland, 1990; e *Who's who in gay and lesbian history from antiquity to World War II*, a cura di Robert Aldrich e Garry Wotherspoon, London, Routledge, 2001, entrambe *ad vocem* «Mann, Thomas».

[5] Qui riprodotta e commentata, al termine di questo contributo.

Britten, al contrario, quello stesso *make-up* è l'ipocrisia di voler apparire giovane malgrado la biologia impietosa, è il tentativo di nascondere la propria condizione di disagio: esser vecchio appunto. Ora la cipria è una maschera, il fallimento di una finzione, quando per Mann era la chiave irreversibile e catastrofica (che condurrà infatti alla morte) per riconoscere se stesso nello specchio della verità.

La differenza è soprattutto cronologica. Mann concepisce il suo racconto poco più che trentacinquenne in un contesto culturale che aveva posto per la prima volta il riconoscimento di quello che oggi chiameremmo 'identità di genere': Magnus Hirschfeld propagandava in quegli anni l'idea di «terzo sesso» e nel 1897 aveva fondato il Comitato Scientifico-Umanitario per l'abrogazione delle leggi contro l'omosessualità.

Visconti e Britten rimettono mano a *Morte a Venezia* negli anni Settanta, all'età rispettivamente di sessantacinque (1971) e sessant'anni (1973). Entrambi sono al termine di una carriera di riconoscimenti e successi; entrambi, da uomini di sinistra, vivono l'euforia del post-sessantotto; entrambi convivono, se non pubblicamente, almeno consapevolmente con la propria omosessualità. È chiaro che il recupero del racconto di Mann è mosso dal privato, ma è altrettanto chiaro che l'interesse principale non ruota più attorno al desiderio, o almeno non solo, mentre al contrario è eccezionalmente condizionato dal senso della fine.

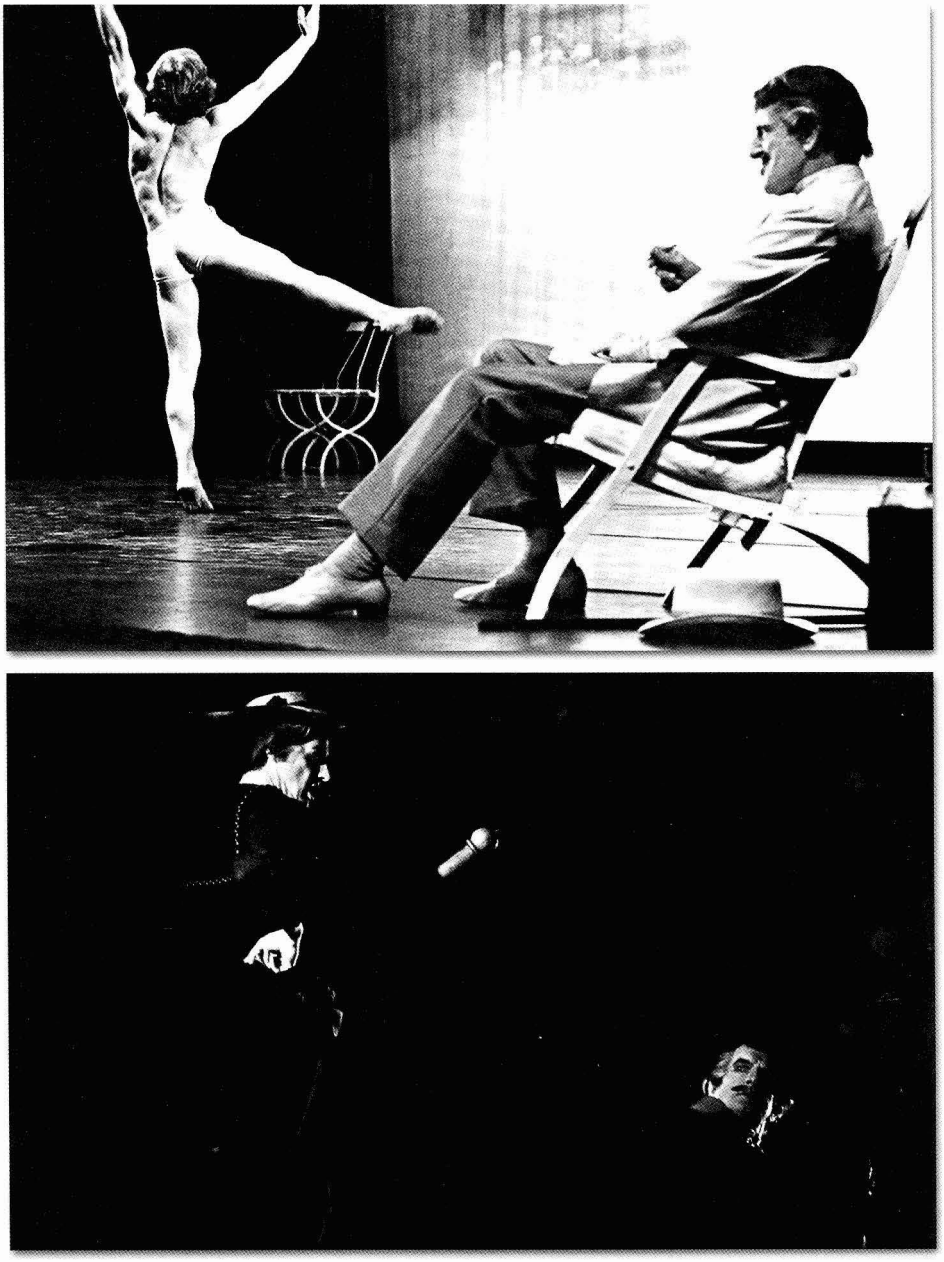
Sarebbe da chiedersi quanto Britten abbia tratto da Visconti. Certo la pianificazione di *Death in Venice* precede di molto l'uscita del film e Britten vide, forse, la pellicola di Visconti a progetto molto avanzato, preoccupandosi soprattutto di evitare l'accusa di plagio.[6] Ma se lo sforzo fu a quel punto di mostrare una distanza formale (del resto Visconti si era preso assai più libertà di quanto non fosse nelle intenzioni di Britten), sono i valori delle due opere che rimangono straordinariamente sovrapponibili e pertanto, coerenti ai caratteri dei due autori e del clima culturale di quegli anni, non stupisce possano essere stati concepiti in totale autonomia.

D'altra parte i linguaggi utilizzati sono profondamente diversi, e un'operazione curiosa come quella di Tony Palmer (l'autore del *Wagner* con Richard Burton) fu fallimentare. Palmer nel 1981 ridusse a film l'opera di Britten riutilizzando le atmosfere di Visconti, ma l'ambientazione realistica metteva in luce gli artifici tutti teatrali della costruzione concepita da Britten e pativa le dilatazioni che il canto, al contrario, in genere tollera o addirittura impone. Insomma fra Britten e Visconti le differenze rimangono formali, estetiche vorrei dire, ma l'operazione d'appropriazione della novella di Mann è per molti aspetti affine. Su Visconti pertanto, di cui molto altri han già detto,[7] non vorrei aggiungere altro.

---

[6] JAMES M. LARNER, *Benjamin Britten and Luchino Visconti: Iterations of Thomas Mann's «Death in Venice»*, PhD, Florida State University, 2006, p. 3; *online*: etd.lib.fsu.edu.

[7] Una prima sintesi bibliografica è nell'articolo di PHILIPP REED (*Aschenbach becomes Mahler: Thomas Mann as film*) pubblicato nella silloge imprescindibile per avvicinare l'ultima opera di Britten: *Benjamin Britten: «Death in Venice»*, a cura di Donald Mitchell, Cambridge, Cambridge University Press, 1987. In italiano si segnala di SANDRO NAGLIA, *Mann, Mahler, Visconti: Morte a Venezia*, Pescara, Edizioni Tracce, 1995.



La prima rappresentazione assoluta di *Death in Venice*; regia di Colin Graham, scene di John Piper, costumi di Charles Knode, coreografia di Frederick Ashton. In scena: (sopra) Robert Huguenin (Tadzio), Peter Pears (Aschenbach); (sotto) John Shirley Quirk (il gondoliere), Peter Pears (Aschenbach). Shirley Quirk (n. 1931) esordì a Glyndebourne (1962) nel *Pelléas* (Dottore); partecipò alle prime britteniane di *Curlew River* (Ferryman), *The Burning Fiery Furnace* (Shadrach), *The Prodigal Son* (Father), *Owen Wingrave* (Spencer Coyle); e alla prima di *The Ice Break* (Lev) di Tippett.

Non c'è più tempo

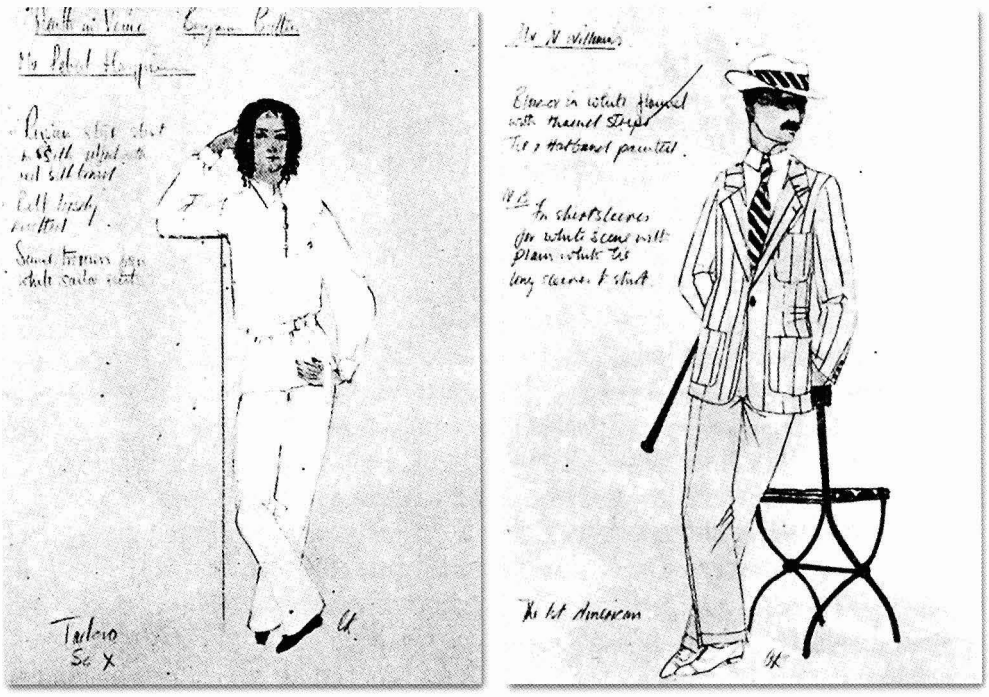
Britten decide finalmente di metter mano a *Death in Venice* quasi si fosse accorto che non avrebbe avuto in futuro altre occasioni. L'ipotesi di portare sulla scena il racconto di Mann aveva solleticato da tempo il compositore. L'interesse scaturiva ineluttabilmente dal soggetto: l'Aschenbach che prende coscienza di aver ottenuto l'ammirazione sociale a discapito della libera espressione di sé, anzi proprio per aver castrato il suo sentire più vero, era un po' lo specchio del Britten compositore nazionale. Le attenzioni rivolte al piccolo Tadzio poi affiancavano il suo più intimo sentire, del resto l'intera opera di Britten è un trionfo di bimbi-santi su cui posare lo sguardo turbato e attraverso cui scardinare il perbenismo. Così, per ragioni diverse, fanciulli più o meno protagonisti imperversano in *Peter Grimes* (1945), *Albert Herring* (1947), *Billy Budd* (1951), *The Turn of the screw* (1957), *Midsummer night's dream* (1960), *Curlew River* (1964), *Prodigal son* (1968). In pratica l'intera produzione operistica di Britten.

Certo il racconto di Mann non lasciava adito a troppe metafore. O meglio, se anche lo sforzo critico ne ha esaltato le letture interpretative, la storia, nuda e cruda, non era delle più edificanti. Mettere in scena le bave di Aschenbach poteva apparire al limite della provocazione, soprattutto per un compositore istituzionale come lui.

La decisione di attuare il progetto scaturisce quasi improvvisa. Non si registrano pretesti ufficiali alla scelta definitiva di occuparsi di *Death in Venice* ma sono di quei mesi affaticamenti e malesseri. Nell'agosto del 1972 gli vengono diagnosticati gravi problemi cardiaci che non lasciano sperare nulla di buono. In pochi mesi Britten rimarrà parzialmente paralizzato; morirà quattro anni dopo, il 4 dicembre 1976, avendo da poco compiuti sessantatré anni. *Death in Venice* è la sua ultima opera.

La prospettiva della morte potrebbe aver indotto Britten a liberarsi di ogni remora e buttarsi a capofitto nel progetto atteso da una vita. O forse, perché no, potrebbe averlo obbligato a meditare semplicemente sulla fine imminente, di cui il racconto di Mann ragionava in termini molto fisici e insieme metafisici. Il dato di fatto è che tutti gli approfondimenti di Britten al tema di Mann sono relativi alla morte e, al contrario, il desiderio negato sembra come svanire, o quantomeno diventare esercizio retorico, ammantato di filosofia classica. I tempi, lo si è detto, erano cambiati, soprattutto Britten non aveva interesse a esibire il suo privato come atto politico, malgrado il proliferare in quegli anni della rivendicazione del nascente movimento gay – paradossalmente tale azione, se non politica, quantomeno propagandistica, aveva interessato assai più la coscienza di Mann.

Ma l'operazione di Britten non vuole affatto essere provocatoria, anche perché negli anni Settanta la pedofilia, ancora per poco memore di un'ininterrotta tradizione letteraria, era assai meno scabrosa dell'omosessualità *tout court* e, certamente, suscitava meno turbamento di quanto non possa oggi. Nobilitata dall'ideale pedagogico classico, nella cornice del rapporto *erastès-eromenos*, la pedofilia era l'unica forma in cui veniva tollerata l'omosessualità. Un immaginario collettivo intriso delle ragioni maschiliste



Charles Knode, figurini per la prima assoluta (Tadzio e Primo Americano).

dell'antico diritto romano vedeva l'adolescente non ancora un uomo e come tale privo dei diritti concessi al *civis*. Ancora negli anni Sessanta in molte regioni del centro-sud Italia per un ragazzo sperimentare il sesso con un adulto era pratica diffusa e in alcuni contesti persino preferita – si sopivano le tempeste ormonali senza creare complicazioni prematrimoniali (per l'occasione si prendeva a prestito il proverbio «u' re nun fa cuorna»). Ogni epoca ha i suoi pregiudizi. Oggi si riaffermano irrazionalmente le diffidenze verso ogni attività extraprocreativa che – a esclusivo godimento degli adulti – genera soprattutto parcelle per il proprio analista.

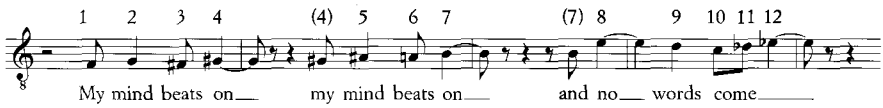
Ma ancora negli anni Settanta, in un'adeguata cornice culturale, era possibile mostrare un eroe pedofilo – del resto nel 1979 Bertolucci con *La luna* (un film che oggi apparirebbe decisamente sopra le righe) riuscì a far identificare il suo pubblico nelle attività incestuose di una madre innamorata del figlio. Britten non puntava sul sensazionalismo del soggetto, il vero atto di coraggio semmai era il rischio che qualcuno cogliesse un'impudica intenzione autobiografica. Ma forse sapeva che l'ipocrisia di regime avrebbe obbligato tutti a tacere. O forse no, forse, alla fine della carriera, era anche disponibile ad abbassare la guardia. Certamente non gli sarebbe bastato scaricare la paternità su Mann per allontanare l'accusa. Ma è proprio qui che rientra l'urgenza del 'non c'è più tempo'. Britten rischia. E con coraggio. Perché la necessità di parlare della morte, la sua, quella di un'intera generazione, rendeva secondario tutto il resto.

Un bilancio

La sintesi dei primi due capitoli del racconto di Mann nel Prologo a Monaco, separato con tanto di *ouverture* dai due atti dell'opera, mette in luce, fin dall'inizio, un mutato indirizzo di rotta. È un elemento chiave per Mann, perché colloca nel condizionamento esterno di un personaggio equivoco il richiamo della carne. Per un tedesco d'inizio secolo il peccato era fuori confine, nei lidi caldi, sulle coste mediterranee d'Italia e d'Africa, dove la sessualità non aveva limiti legislativi e, da tempo immemorabile, la pratica si mostrava tutt'affatto ignara delle rigidità nordiche. Il *grand tour* s'è ammantato dell'alibi dell'arte, ma da Winckelmann ad Andersen, da Byron a Forster, scendere in Italia per poi magari proseguire verso Tangeri (penso a Tennessee Williams o Genet) è sempre stata l'occasione per abbandonare il rigore morale. Aschenbach in un momento di crisi creativa incontra in un cimitero uno straniero che gli suggerisce di cambiare aria, di andare a Sud. Mann concentra in quel riferimento al viaggio verso spiagge assolate un forte valore eversivo e forse ammicca al sottobosco culturale omosessuale. Britten al contrario enfatizza il luogo funerario (vi pone il coro che restituisce la solennità del cimitero) e punta l'accento sulla crisi dell'artista come conseguenza della sua fine imminente:

My mind beats on,	La mia mente pulsa senza sosta
and I am at an end.	e io sono in un vicolo cieco.

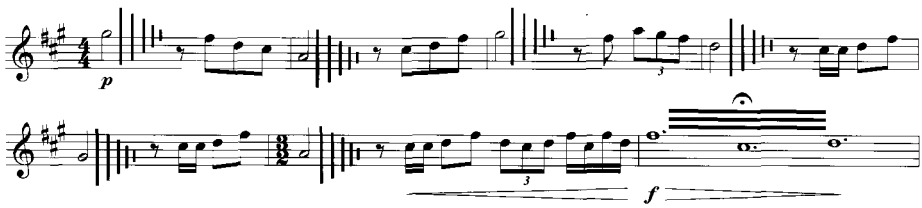
Questi versi, che concludono il primo intervento di Aschenbach, appartengono a un'intonazione il cui inciso tematico è compiutamente dodecafonico fin dal suo primo apparire:

ESEMPIO 1 – I.1, 1[8]

Non v'è alcuna volontà di rifarsi a Schönberg, semmai di mettere in relazione Aschenbach con Leverkühn, protagonista del *Doctor Faustus*, questo sì profondamente intriso di teorie dodecafoniche. Entrambi i protagonisti, contrapponendo l'arte al desiderio, sono espressione di uno stesso disagio e, attraverso la mediazione di Britten, si ricongiungono di fronte allo spettro della morte. La dodecafonia, oltre a esprimere il caos mentale di Aschenbach, pone il germe del fallimento e della fine imminente con cui Leverkühn, condannato dalla sifilide, convive per tutto il romanzo (Aschenbach morrà apparentemente di colera: il morbo sembra specializzato nella condanna dell'omosessualità come mostra la vicenda di *Lulu*).

[8] Gli esempi musicali sono tratti dalla partitura d'orchestra: BENJAMIN BRITTEN, *Death in Venice. An opera in two acts [...]*, London, Faber, 1979[4]. Il luogo viene localizzato mediante l'indicazione di atto, scena, cifra di richiamo e numero di battute che la seguono (in esponente, a destra).

Il recupero di tale principio compositivo è anomalo: non uno strumento di lavoro ma il segno della crisi. Ora le teorie compositive di Schönberg sono presagio di morte. Si rivelano del tutto improduttive. Britten non sviluppa in alcun modo la serie, tantomeno secondo i principi dodecafonici. La successione melodica che «pulsa senza sosta» nella testa di Aschenbach è un manifesto di morte. Solo dieci anni prima, l'uso della serie in *Midsummer Night's Dream* era impalcatura almeno formale dei primi due atti dell'opera.[9] Ora rimbomba nella testa di un uomo che ha perso la sua creatività.

La fine imminente scalza le ipocrisie. E tali sembrano volersi percepire le teorie compositive che avevano nutrito il lavoro di molti musicisti dal Dopoguerra in poi: sradicate e sterili. Tadzio al contrario sarà la liberazione dalle costrizioni. Il tema che lo accompagna per tutta l'opera non è semplicemente diatonico: il timbro rimanda a quello di un'orchestra *gamelan*. Il suono è insieme antico e orientale, e come tale primitivo e sensuale.

ESEMPIO 2 – I.5, 74 (vibrafono).

Il suo arcaismo rimanda ai modi greci, quindi alla classicità, alla cultura ellenica: è un po' il paradiso intellettuale, un po' il luogo mitico delle pratiche sessuali condannate dalla modernità. Ed è orientale perché richiama lidi lontani, lontani soprattutto dagli strali del cristianesimo, in quel Sud dove ci si recava per archeologia e turismo sessuale (pratiche da sempre insistentemente accomunate). Ma soprattutto è privo di costruzione, sembra quasi un'improvvisazione che, nel suo ribattere le note lunghe (le curiose linee verticali a forma di triangolo), rimanda alle sonorità ancestrali di popoli tribali. Oggi lo potremmo considerare un omaggio alla *world music*. Ma l'appropriazione di *sound* estranei esibisce la profonda diffidenza ormai rivolta ai sistemi complessi messi in atto dalla cultura europea.

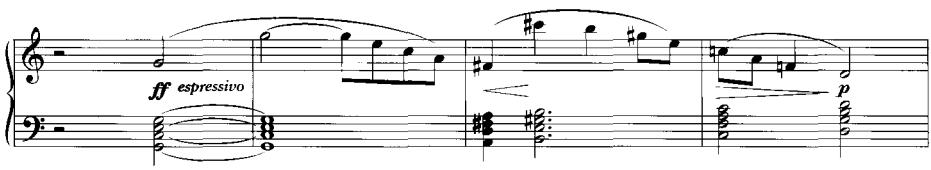
Anche il suono di Venezia non ha nulla di occidentale, le campane disarmoniche che segnano la vista dello *skyline* della laguna sembrano quelle della Bisanzio di Yeats. Perché Venezia è altrove, è in nessun luogo. È la «Serenissima»: appellativo che tanto ricorda la pace eterna. Non a caso la nera gondola sembra ad Aschenbach una bara; non a caso i toni burberi del gondoliere che porta il tedesco al suo albergo rimandano a quelli di Caronte:

[9] Ne ho accennato in *«Amanti a letto! È ormai l'ora delle fate»*, sempre in «La Fenice prima dell'Opera», 2004/2, pp. 109-132: 117-119 (*online*, nel sito del Teatro la Fenice: http://88.32.97.252/public/libretti/14_7649 midsummer_bb.pdf).

Passengers must follow,	I passeggeri devono seguirmi
follow where I lead.	seguirmi dove li guido.
No choice for the living,	Non c'è scelta per i vivi;
no choice for the dead.	non c'è scelta per i morti.

Anche a Venezia il tempo si è fermato. Spariscono i riferimenti temporali e l'*ouverture* che precede l'accesso alla città suggerisce che da quel momento in poi tutto sia un sogno. Il tempo non esiste più e nessuno invecchia. Questo è il fascino di Venezia. Ma diversamente dagli auspici di Yeats, Venezia, come il Paese dei Balocchi di Lucignolo, sotto l'apparenza abbagliante nasconde la putredine del male. O almeno così vuol dirci Mann.

Britten è meno pessimista, e del resto percepisce il colera quasi più come un accidente che come la metafora della corruzione. Le campane antiche di Venezia ci avvisano che quello è luogo pieno d'ombre, ma il panorama della laguna che gli mostra la camera d'albergo è indubitabilmente sublime, espressione di equilibrio e raggiunta distensione. Non c'è menzogna in quella vista, la musica non inganna:

ESEMPIO 3 – I.4, 59 (orchestra).

È come se Britten per un attimo si dimenticasse dei significati messi in gioco da Mann – dove Venezia è la perdizione – e si accorgesse che la salvezza è in un panorama, nella natura priva di artifici di un litorale incontaminato.

Perché questo è il vero disagio che fa della morte un peccato di cui sgravarsi, da dover confessare senza troppi giri di parole: la moderna e civile artificiosità. Ovvero: la rispettabilità in cui l'Occidente sembra calare, condizione imprescindibile, il fare arte; quella rispettabilità che in realtà induce alla negazione di sé, alla sofferenza. E la domanda, nell'imminenza della morte è insistente: vale la pena di essere vissuta questa vita? dove anche il bene più agognato, la verità dell'arte, è un mondo fittizio e fasullo? Questo, soprattutto, sembra chiedersi Britten.

E l'imbarazzo di avere fra le mani un soggetto che forse non va nella direzione auspicata, si percepisce proprio dall'innesto del personaggio allegorico di Apollo nella scena della «Festa del Sole». Quella che per Mann era la presa di coscienza del suo amore per Tadzio, un amore profondamente fisico (il corpo sudato del ragazzo, fra i compagni sconfitti, si staglia emozionante sotto il sole), per Britten diventa una sorta di *tableau vivant* della bellezza classica patrocinato dal dio greco. Nella contrapposizione esplicita fra dionisiaco e apollineo, già in Mann, qui Apollo – l'incarnazione dell'equilibrio controllato dell'arte, in una parola: del razionale – si sostituisce alla tracimazione scomposta dei sensi. Per Britten la bellezza di Tadzio non è il 'richiamo della foresta' ma l'emblema di quell'ideale artistico incessantemente perseguito per un'inte-

ra vita. È il disagio dell'artista del Novecento che crea la colpa per poter espiare nell'arte. È in fondo quello che Jean Molino ha associato al sadomasochismo del Novecento musicale.[10]

La volontà di distinguersi, in un mondo in cui il fare arte è concesso a tutti, ha prodotto il divario oggi evidentissimo fra arte alta e bassa. Se il piacere – ad esempio di molta musica *pop* – è per i più, per la massa, l'*élite* può distinguersi *solo* ricercando il dolore della punizione e della dissonanza. Britten è stato parte di quest'*élite*, con il disagio di non averci mai creduto fino in fondo, e avere adottato un atteggiamento ambiguo di intermediazione che proprio quell'*élite* ha voluto giudicare 'reazionario' (da intendersi 'scadente', giacché la qualità appartiene all'oggi) se non addirittura colpevole di aver tradito i princìpi della musica d'arte, detta appunto «Nuova» prima che qualcuno potesse non accorgersi fosse 'alta'.

Sembra quasi che Britten non si renda pienamente conto del significato messo in atto con *Death in Venice*. Nel momento in cui sostituisce il desiderio rimosso di Mann con l'ideale apollineo della bellezza estetica, è come se ci volesse dire – così fa Aschenbach – che è quella la verità che non è mai riuscito a raggiungere. Epperò fallisce. Fallisce perché quell'ideale di bellezza è privato del piacere. Certo Britten pesca in un diatonismo più arrendevole (il *gamelan* di Tadzio), altrove accoglierà persino il popolare delle canzoni veneziane, ma il tutto rimane infagottato in quel 'brittenismo' di mediazione che non ha mai avuto il coraggio di assumere un ruolo radicale a favore dell'elitarismo, o volontariamente opporsi assecondando fino in fondo la spontaneità del vasto pubblico.

E così la risposta di Britten è una risposta ancora una volta bifronte. Una risposta senza energia. Quella di un vecchio insomma, al limitare della sua carriera. O di chi è sempre stato pacificamente rassegnato, come lo sceriffo Bell, e adesso ha come unico atto di coraggio quello di rendersene conto. Anche Mann non offre soluzioni (ma nel suo caso la verità sotto l'aura artistica è soprattutto etica), e si accontenta di far morire il povero Aschenbach, forse di colera (metafora del male del mondo e insieme condanna morale), forse per disperazione.

Britten non recede dalla sua volontà di sintesi equilibrata. E se anche ha avuto il coraggio di ammettere le sue ipocrisie (che l'immaginario pedofilo evidentemente raccoglie ben oltre la metafora) sceglie comunque, ancora una volta, di non decidere, e mette in bocca ad Aschenbach, prima di morire, il diatonismo conciliante dell'aria «Does beauty lead to wisdom, Phaedrus?» (II.16).

---

[10] «Il rifiuto del piacere, l'*edonefobia*, [è] caratteristica delle musiche d'avanguardia a partire dagli inizi del Novecento. Il vecchio desiderio di sorprendere e "colpire il borghese", attivato dal dadaismo e dal surrealismo, si unisce al rinnovamento più rapido del linguaggio musicale [...]. La musica non deve più essere una piacevole distrazione per dilettanti ben pasciuti [...]. L'opera di Sade reca l'esempio di una ricerca del piacere che, perseguendo un ideale di crescente intensità, resta intrappolata negli inferi del sado-masochismo. La musica europea dei secoli XIX e XX ha seguito, come le altre arti, la via di un'estetica del trauma e della provocazione, dal *crescendo* di Mannheim al violino di Paganini e al pianoforte di Liszt, fino alla violenza espressionista di un'*Erwartung*» (JEAN MOLINO, *Dal piacere all'estetica*, in *Enciclopedia della musica. 5: L'unità della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2005, pp. 1158-1197: 1168-1169).

Una sosta durante le prove per la prima assoluta di *The Turn of the Screw*. Da sinistra (in senso orario): John Piper (scenografo e costumista; 1903-1992), Britten, Pears (Quint), David Hemmings (Miles), Olive Dyer (Flora), Myfanvy Piper. Alla Piper (Mary Myfanwy Evans; 1911-1997) si devono i libretti di *The Turn of the Screw*, *Owen Wingrave*, *Death in Venice*. Scrisse inoltre per Alun Hoddinott i libretti di *What the Old Man does is Always Right*, *The Rajah's Diamond*, *The Trumpet Major*; e per Malcolm Williamson *Ester*. Il poeta laureato John Betjeman le dedicò due poesie: *Myfanwy* e *Myfanwy at Oxford* (1940).

Ma questa apparente serenità non è affatto la sintesi delle lotte feroci fra Apollo e Dioniso balenate nel sogno di Aschenbach, è di nuovo una mediazione garbata di chi non vuole scontentare nessuno, nemmeno se stesso. Il mondo dell'opera 'non è (più) un paese per vecchi' e l'eleganza ricercata di *Death in Venice* rischia il destino dell'ormai anziano Bell: pensieri nobili e belle parole che nessuno sa ascoltare, incapaci di fermare il procedere inesorabile e violento della modernità.

Una lettera di Thomas Mann

a cura di Davide Daolmi

Si ripropone qui la lettera che Mann scrisse all'amico e critico Carl Weber nell'estate del 1920.* In modo insolitamente esplicito, a partire dal significato di alcuni aspetti di *Morte a Venezia*, lo scrittore ha modo di esternare le sue opinioni sull'omosessualità e sul peso che assume nel suo racconto. Più di un argomento offrì spunti preziosi a Britten per pianificare *Death in Venice*.

A Carl Maria Weber
Monaco, 4. VII. 20
Poschingerstr. 1

Molto stimato signor Weber:[1]
l'amichevole mediazione di W. Seidel [2] mi ha procurato la Sua così commossa e commovente lettera e il Suo dono poetico così bello: l'una e l'altro sono stati, per me, una gioia, e di entrambi sentitamente La ringrazio.

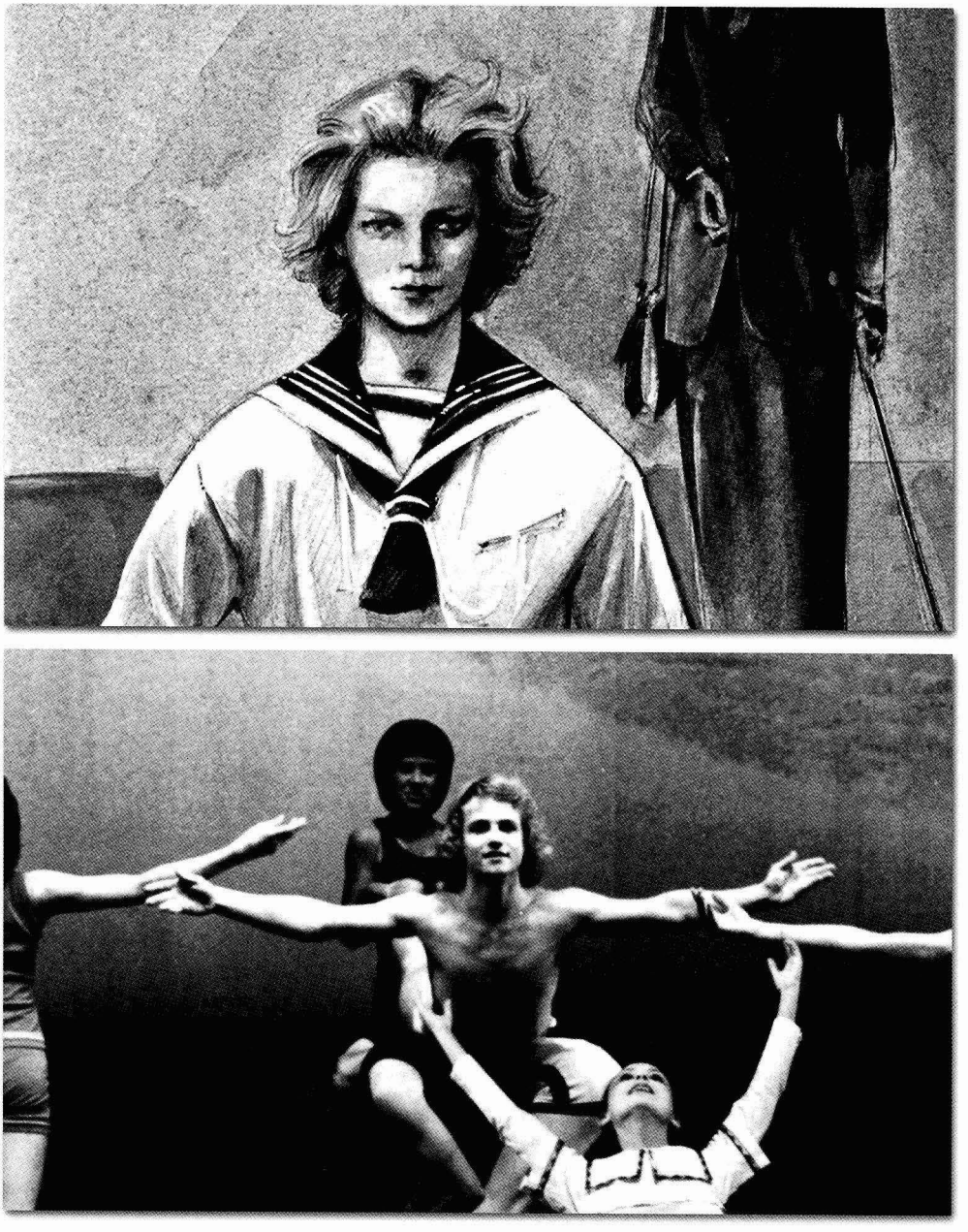
Ho letto molte delle Sue liriche e ci ho trovato abbondanti occasioni di simpatia, anzi di ammirazione. Non è certo un caso che, anche in poesia, la massima felicità Lei la raggiunga là dove il Suo sentimento tocca il più alto grado di libertà e di spregiudicatezza come nei *Nuotatori*, che tanto hanno in sé dell'umanesimo della giovane generazione, e in *Voluttà delle parole*, una lirica indubbiamente bella. Dico questo – benché abbia scritto *La morte a Venezia*, cui Ella, nella Sua lettera, dedica così gentili parole

---

* La traduzione della lettera è quella di Italo Alighiero Chiusano, pubblicata in *Tutte le opere di Thomas Mann. 13. Epistolario 1889-1936*, a cura di Erika Mann, Milano, Mondadori, 1963. Le note esplicative qui proposte sono interamente aggiunte.

[1] Carl Maria Weber (1890-1953) entrò in contatto con Thomas Mann durante i suoi studi universitari a Bonn, fra il 1912 e il 1914. Durante la Prima guerra mondiale divenne convinto pacifista, venendo a far parte nel 1919 dei Wandervögel, il più 'alternativo' dei gruppi giovanili tedeschi. I Wandervögel celebravano la vita all'aria aperta, l'amicizia, la musica, la letteratura, offrendo occasioni in cui tollerare l'omosessualità (tanto che negli anni Trenta 'Wandervogel' fu sinonimo di gay). Nel 1920 – poco prima di questa lettera – Weber si legò al gruppo letterario Werkleute auf Haus Nyland, vicino al proletariato tedesco, e cominciò a pubblicare numerosi articoli su «Nyland», l'organo ufficiale del gruppo. Insegnò successivamente in varie scuole private e pubbliche, ma dalla fine degli anni Trenta il suo antimilitarismo e la sua omosessualità furono causa di persecuzioni che lo obbligarono a iscriversi al partito nazista. Alla fine della guerra, malgrado i suoi scritti d'impronta socialista, non fu riabilitato.

[2] Willy Seidel (1887-1934) fu romanziere tedesco poco conosciuto all'estero, attento al simbolismo e all'orientalismo. Fino al 1920, poco più che trentenne, non aveva ancora scritto nulla di significativo. Il suo romanzo più apprezzato, *Der Tod des Achilleus*, è del 1936. Sua sorella Ina (1885-1974) fu anch'essa scrittrice di discreta fortuna e sposò il cugino Heinrich Wolfgang Seidel (176-1945), anch'egli romanziere.



Piero Tosi. Figurini (Tadzio, la Governante) per il film *Morte a Venezia* (1971) di Luchino Visconti. Interprete di Aschenbach, Dirk Bogarde (1921-1999). Per la colonna sonora, notoriamente Visconti utilizzò musiche di Mahler. *Death in Venice*, portata dai complessi inglesi al Teatro La Fenice di Venezia poco dopo (il 20 settembre) la prima assoluta di Snape, Maltings, 16 giugno; regia di Colin Graham, scene di John Piper, costumi di Charles Knode, coreografia di Frederick Ashton. In scena (al centro): Robert Huguenin (Tadzio). Foto Giacomelli. Archivio storico del Teatro La Fenice.

di difesa – contro le obiezioni e i rimproveri che Lei può conoscere anche troppo bene. Vorrei che Lei avesse partecipato alla conversazione che, poco tempo fa, durante una lunga serata, ebbi, su questo argomento, con Willy Seidel e un terzo compagno d'arte, Kurt Martens;[3] mi riuscirebbe estremamente spiacevole, infatti, se a Lei – o ad altri – potesse rimanere l'impressione che un modo di sentire al quale va il mio rispetto perché quasi necessariamente – comunque, con molta più necessità di quello 'normale' – ha in sé dello *spirito*, avessi voluto negarlo o, per quel tanto che mi è accessibile – e posso dire che me lo è in modo quasi incondizionato – rinnegarlo.

Il motivo *artistico* per cui poteva sussistere tale apparenza, Lei l'ha individuato con intelligente perspicacia. Esso si trova nella differenza tra lo spirito dionisiaco della lirica, portata a espandersi con individualistica irresponsabilità, e quello apollineo dell'epica, obiettivamente legato a responsabilità di ordine etico e sociale.[4] Cercai di conseguire un equilibrio tra sensualità e moralità, come lo trovavo realizzato, con ideale perfezione, nelle *Affinità elettive*,[5] che durante il lavoro intorno alla *Morte a Venezia* lessi, se ben ricordo, cinque volte. Ma a Lei non può essere sfuggito che la novella, in germe, ha una natura innica, che anzi originariamente era un inno. Il doloroso processo dell'oggettivazione, che doveva compiersi date le esigenze della mia natura, è descritto nell'introduzione del peraltro fallito *Poema della piccina*.[6]

> Ricordi ancora? Una più alta ebbrezza, uno straordinario sentimento
> ghermiva anche te, a volte, e ti atterrava,
> sì che giacevi, la fronte tra le mani. Inneggiante si levava
> allora la tua anima, nel combattuto spirito urgeva un'ansia di canto
> e lacrimavi. Ma tutto, ahimè, restava immutato.
> Ché iniziava in quel punto uno sforzo obiettivante,
> un raffreddare e soggiogare la materia,
> ed ecco che l'*ebbro canto* mi si mutava in *favola morale.*

Ma la ragione artistica dell'equivoco non è che una delle tante, e quelle puramente spirituali sono anzi più importanti: ad esempio, l'atteggiamento *naturalistico* – a voi gio-

---

[3] Martens (1870-1945), romanziere e saggista, fu compagno di scuola amatissimo da Mann. Nel racconto semi-autobiografico *Tonio Kröger* Mann ricalca la personalità di Martens sul personaggio di Hans Hansen (Tonio rimarrà affascinato dalla bellezza e dalla libertà di costumi del coetaneo Hans).

[4] La contrapposizione nietzscheana fra apollineo e dionisiaco sarà recuperata da Britten – probabilmente confortato da questa lettera – con l'inserimento in *Death in Venice* delle due figure allegoriche (assenti nel racconto) di Apollo e Dioniso.

[5] È il celebre romanzo di Goethe che qualche critico ha collegato a *Der Tod in Venedig* proprio sulla base di queste affermazioni. È probabile, anche per come prosegue la lettera, che l'interesse di Mann per il romanzo di Goethe, a parte l'ineluttabilità di affetti che si oppongono alle regole sociali, fosse rivolto alla differenza d'età del rapporto fra Edoardo e la giovane Ottilia. Ma probabilmente è il taglio autobiografico delle *Affinità elettive* l'aspetto che maggiormente interessa Mann. Ottilia è figlia di primo letto della migliore amica di Carlotta, moglie di Edoardo, ma è anche il nome della giovane moglie del figlio di Goethe, a cui lo scrittore fu particolarmente legato (*cfr. infra* nota 10).

[6] *Gesang vom Kindchen* fu pubblicato a Berlino nel 1919 in *Zwei Idyllen*. Non so perché Mann lo dica «fallito»; noto invece, di passaggio, che «Kindchen» è termine neutro è può essere anche tradotto al maschile. Del resto l'intero poema non dà adito a determinare il genere dell'adolescente a cui è rivolto il canto.

vani così alieno – della mia generazione, che mi costrinse a vedere il 'caso' *anche* dal punto di vista patologico e ad alternare questo motivo (climaterio)[7] con quello simbolico (Tadzio in qualità di Ermete Psicopompo).[8] Vi si aggiunse qualcosa di ancor più spirituale, perché più personale: l'intima costituzione per nulla 'greca' ma protestante e puritana ('borghese') non solo dei personaggi ma anche di me stesso. In altre parole: il nostro rapporto fondamentalmente sospettoso e pessimistico con la passione stessa e in generale. Hans Blüher,[9] i cui scritti mi avvincono molto – l'idea della sua «Funzione dell'erotismo ecc.» è senz'altro grande e profondamente germanica – una volta ha definito l'eros «l'esaltazione di un essere umano a prescindere dal suo valore». Di fronte a questa definizione, che racchiude in sé tutta l'ironia dell'eros, dal punto di vista del moralista – punto di vista che anch'esso non si può sostenere, a sua volta, che ironicamente – si è costretti a dire: «Bella, quest'esaltazione, che 'prescinde dal valore'. Grazie tante!» – Ma, parlando più seriamente: la passione, in quanto turbamento e degradazione, era il vero e proprio soggetto della mia favola. Quel che volevo narrare, in origine, non era nulla di omosessuale, bensì la storia – vista in modo grottesco – del vecchio Goethe e di quella giovinetta a Marienbad,[10] che egli, con l'approvazione della mamma di lei, donna tra ambiziosa e mezzana, e contro l'inorridita resistenza della sua stessa famiglia, voleva sposare a tutti i costi, cosa che però la piccina non volle assolutamente... questa storia, con tutte le sue situazioni comico-sinistre, altamente ridicole, tali da indurre a reverenti risate, questa storia penosa, grande e commovente che un giorno o l'altro, forse, scriverò ancora. A ciò si aggiunse un'esperienza di viaggio lirico-personale, che mi decise a portare le cose all'estremo introducendo il motivo dell'amore 'proibito'...

Ho dovuto interrompere la lettera. Ma non ho voluto concluderla senza dirLe ancora qualcosa sul mio atteggiamento verso la predetta tendenza in genere. Lei non pretenderà certo da me che la collochi assolutamente al di sopra di quella usuale.[11] Collocarla as-

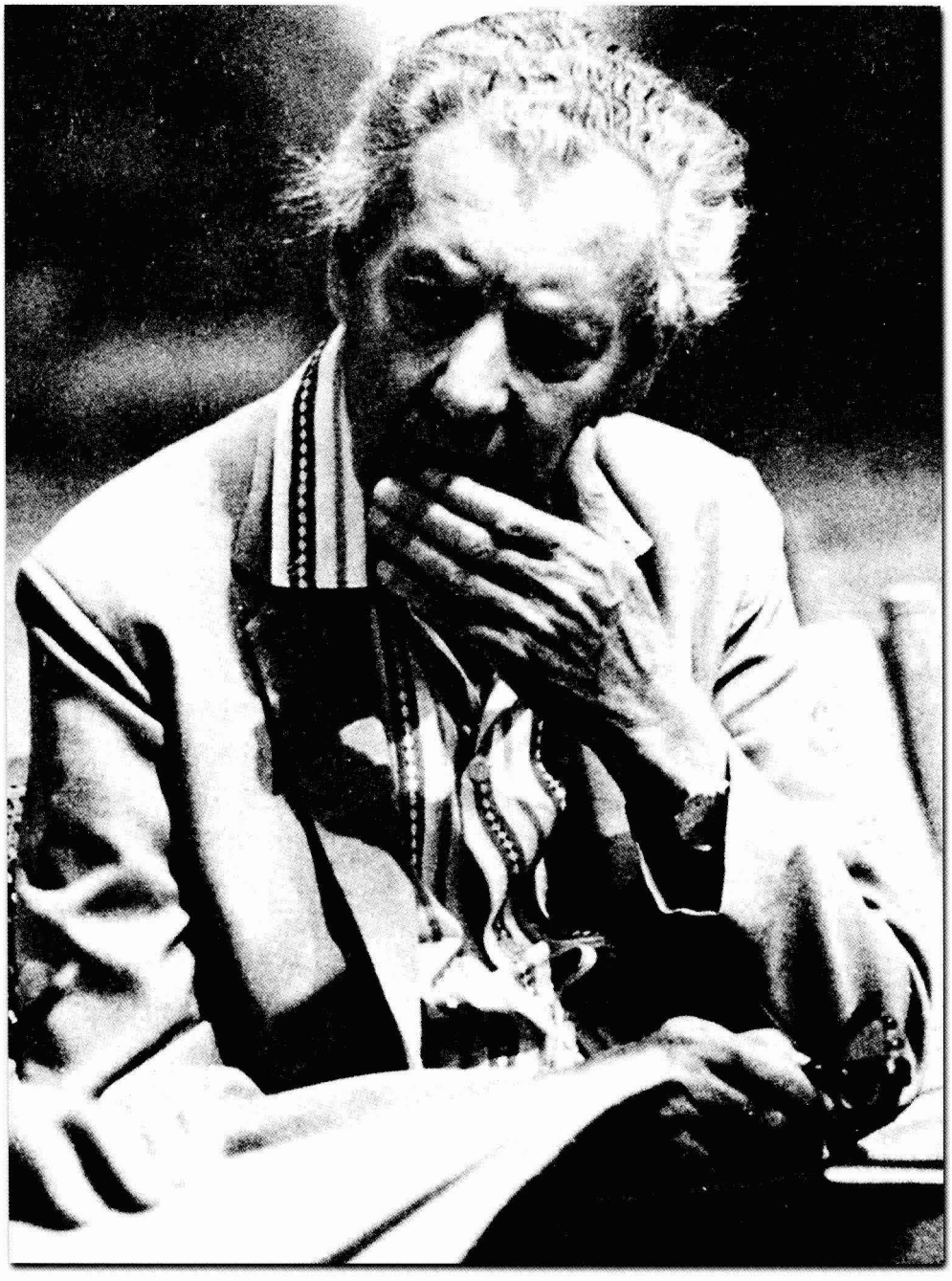
---

[7] Ovvero il motivo della vecchiaia nella sua accezione più estesa, come perdita delle capacità intellettuali e creative, ma insieme come condizione di emarginazione.

[8] Ermete Psicopompo era colui che accompagnava i defunti all'Ade. Qui forse si vuol mettere in evidenza significati in realtà accessori di *Tod in Venedig*. Tadzio rimane soprattutto espressione di un desiderio irraggiungibile, che poi lo si voglia paragonare a Caronte (nel racconto il burbero gondoliere) può funzionare fintanto che Tadzio è l'ultima visione prima della morte di Aschenbach, ma è chiaro che il ruolo di accompagnatore si giustifica solo come incarnazione simbolica dell'«attimo» faustiano, e pertanto la funzione non è quella di mostrare un cammino ma di aver esaurito la speranza.

[9] Hans Blüher (1888-1955) è personaggio singolare, e stupisce non poco trovarlo citato nella lettera da Mann. Giornalista e scrittore, fu il principale esponente della frangia di estrema destra del movimento di liberazione omosessuale. Profondamente antisemita e misogino propagandava un'«alleanza virile» fra maschi per far risorgere le sorti della Germania ormai «infemminilita». Scrisse il saggio *Wandervogel*, sul più filo-omosessuale movimento giovanile tedesco (*cfr. supra* nota 1), e soprattutto *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft* (Il ruolo dell'erotismo nella società maschile) pubblicato in due volumi (1917-1919). È a questo testo che rimandano le citazioni di Mann. A questo medesimo scritto avevano fatto riferimento, un paio d'anni prima, i nazisti che fondarono la Società Thule, società segreta che costituì il fondamento intellettuale del Partito Nazionalsocialista (NSDAP) di Hitler e che trovò la sua frangia armata nelle SA del maggiore Röhm (almeno fino alla 'Notte dei lunghi coltelli', ricordata con attenzione consapevole nella *Caduta degli dei* di Visconti).

[10] A settantaquattro anni Goethe, vedovo della prima moglie (di venticinque anni più giovane di lui), si innamorò di Ulrike von Levetzow, una giovinetta di diciannove anni. Delle vicissitudini di questo fallimentare amore scrisse nell'elegia *Marienbad*.



Britten nel 1976, l'anno della morte.

solutamente *al di sotto* lo si potrebbe per un solo motivo: il suo essere 'contro natura', motivo che già Goethe ha validamente respinto.[12] È chiaro che la legge della polarità non ha un valore assoluto, l'elemento maschile non è necessariamente attratto da quello femminile, l'esperienza smentisce l'affermazione che ci voglia dell''effemminatezza' perché l'uomo si senta attratto dal suo medesimo sesso. Essa tuttavia insegna altresì che la causa può essere, ed è molte volte, la degenerazione, l'ermafroditismo, un'ambiguità naturale, insomma qualche repellente fatto patologico. Ma qui siamo in campo medico, che al massimo può essere preso in considerazione dal punto di vista umanitario, ma non certo spirituale e culturale. D'altro canto non si può nemmeno supporre che, ad esempio, Michelangelo, Federico il Grande,[13] Winckelmann, Platen, George [14] siano uomini non virili o addirittura femminei. In questi casi si vede che la legge della polarità viene semplicemente a mancare e si scopre una virilità di genere o addirittura di grado tale che, per loro, anche in campo erotico, non ha significato e interesse che il lato maschile. Io non mi stupisco affatto che una legge naturale (quella della polarità) sospenda i suoi effetti proprio in un campo che, nonostante la sua sensualità, ha ben poco a che fare con la natura, e molto invece con lo spirito. Che la matura virilità si chini amorevolmente verso quella tenera e leggiadra, che questa tenda le braccia verso quella, in ciò io non trovo nulla di innaturale, e anzi molto senso pedagogico, molto elevato umanesimo. Del resto, sotto il profilo culturale, l'amore omoerotico evidentemente è altrettanto neutrale dell'altro: in entrambi tutto dipende dal singolo caso, entrambi producono banalità e cattivo gusto, ed entrambi sono capaci dei più alti voli. Luigi II di Baviera è, sì, un tipo,[15] ma la tipicità dei suoi istinti mi pare abbondantemente controbilanciata dall'alta severità e dignità di un personaggio come Stefan George.

Quanto a me personalmente, il mio interesse è in un certo qual modo diviso tra i due princìpi della società individuati da Blüher, la famiglia e le leghe maschili. Io sono figlio e padre di famiglia per istinto e convinzione. Amo i miei figli, e con particolare tenerezza una bimbetta che assomiglia molto a mia moglie, tanto che un francese parlerebbe

---

[11] Questa era la tesi di Blüher (*cfr. supra* nota 9).

[12] In *Elegie romane* ed *Epigrammi veneziani* (1789-1790) Goethe parla di omosessualità senza condanna e addirittura con partecipazione, in ragione della libertà sessuale che aveva incontrato proprio a Venezia e a Roma durante il suo soggiorno italiano; in merito ne aveva già scritto in una lettera da Roma del 29 dicembre 1787 (*Goethes Briefe. VIII: Italiänische Reise: August 1786-Juni 1788*, Weimar, Hermann Böhlau, 1890, p. 314).

[13] L'attrazione per Federico di Prussia si era già manifestata nel testo *Federico e la grande coalizione: un saggio adatto al giorno e all'ora* (1914).

[14] Stefan George (1868-1933) fu poeta tedesco, molto apprezzato in Germania. Contrario al realismo e al positivismo, fondò nel 1892 un proprio circolo letterario detto George-Kreis a cui affiancò il periodico «Blätter fur die Künst» (apparve fino al 1919). Profondamente intriso di cultura misterica, il circolo letterario proponeva cerimoniali estetizzanti conservati da un'*élite* iniziatica esclusivamente maschile. La sua passione per Maximilian Kronberger (morto a soli diciott'anni nel 1906) fu all'origine dei suoi cicli poetici più apprezzati: *Maximin* e *Der siebente Ring* (Il settimo anello). Qui la glorificazione del ragazzo giunge alla definizione di un nuovo credo religioso. Il nazismo, nella sua prima fase filo-omosessuale tentò di identificare George come poeta di riferimento per il partito, ma George rifiutò emigrando in Svizzera, dove sarebbe morto pochi mesi dopo.

[15] Si fa riferimento alla personalità instabile di Ludwig von Wittelsbach (1845-1886), notoriamente omosessuale e celebre protettore di Wagner. Le isterie del sovrano furono immortalate anch'esse da Visconti in *Ludwig*, il film successivo a *Morte a Venezia*.

di adorazione: e in questo sono 'borghese'. Ma se veniamo a parlare del fatto erotico, dell'avventura antiborghese, sensuale e spirituale insieme, allora le cose si presentano in un modo un tantino diverso. Il problema dell'erotismo, anzi il problema della bellezza mi sembra racchiuso nel rapporto antitetico tra vita e spirito. Vi ho alluso in un luogo dove nessuno se lo sarebbe aspettato. «Il rapporto tra vita e spirito – dico nelle *Considerazioni*[16] – è un rapporto estremamente delicato, difficile, eccitante, dolorosamente *carico d'ironia e di erotismo*...». E continuo parlando di uno «scaltro» desiderio, che forse costituisce il vero rapporto filosofico e poetico tra spirito e vita:

> Tra spirito e vita, infatti, corre un desiderio reciproco. Anche la vita ha sete dello spirito. Due mondi, il cui rapporto è di natura erotica, *senza che appaia evidente la polarità sessuale*, senza che l'uno rappresenti il principio maschile e l'altro quello femminile: ecco ciò che sono la vita e lo spirito. *Per questo non c'è, tra loro, una vera unione, ma solo una breve e inebriante illusione di unirsi e di comprendersi, un eterno contrasto senza soluzione... Il problema della bellezza* è appunto che lo spirito consideri bellezza la vita, e la vita, a sua volta, lo spirito... Lo spirito, quando ama, non è fanatico, ma è, appunto, pieno di spirito, è politico, esso corteggia la vita, e il suo corteggiamento è ironia erotica...

Mi dica Lei se ci si può 'tradire' meglio. In queste righe è espressa in pieno la mia idea dell'erotismo, la mia *esperienza* in proposito. Ma in fondo che cos'è, questo, se non la trascrizione in prosa critica di una delle più belle poesie d'amore del mondo, di quella lirica la cui strofa finale comincia: «Chi ha *pensato* più a fondo ama ciò che è *più vivo*»?[17]

Questa poesia meravigliosa contiene tutta la giustificazione della tendenza sentimentale in parola e anche tutta la sua spiegazione, che è pure la mia.

È vero che George ha detto che, nella *Morte a Venezia*, quanto v'è di più alto è stato abbassato sul piano della decadenza, e ha ragione; non impunemente ho fatto parte della scuola naturalistica. Ma negazione, vilipendio? No.

Sono contento di sentire che K. Hiller[18] ama quel racconto, perché Hiller io lo stimo; la sua asprezza intellettualistica è priva d'insolenza, egli non è cattivo, i suoi attacchi contro di me sono sempre stati garbati. Evidentemente la particolare imposta-

[16] Si riferisce alle sue *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Considerazioni di un impolitico) pubblicate due anni prima.

[17] «Una delle più belle poesie d'amore del mondo» è l'epigramma di Hölderlin dedicato all'amore di Socrate per Alcibiade:

«Warum huldigest du, heiliger Sokrates,
diesem Jünglinge stets? Kennst du Größers nicht?
Warum siehet mit Liebe,
wie auf Götter, dein Aug' auf ihn?»
«Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste,
hohe Tugend versteht, wer in die Welt geblickt,
und es neigen die Weisen
oft am Ende zu Schönem sich.»

«Perché, divino Socrate, sempre indulgi
con questo giovane? Non conosci nulla di meglio?
Perché i tuoi occhi amorevoli
si posano su di lui come fosse un dio?»
«Chi pensa profondamente ama quant'è più vivo.
Alta virtù comprende chi ha penetrato il mondo,
e chi è saggio si rivolge
frequentemente, quand'è alla fine, al bello.»

Non credo sia un caso che questi versi siano stati musicati proprio da Britten, terzo brano del ciclo *Sechs Hölderlin-Fragmente* (1958).

[18] Kurt Hiller (1885-1972), saggista tedesco di famiglia ebraica e pacifista, fu uno dei principali attivisti nell'ambito del movimento per l'abolizione del Paragrafo 175 (che puniva zoofilia e omosessualità). Membro del

zione erotica è, dal punto di vista ideologico, altrettanto indifferente che da quello estetico e culturale: ne possono 'venir fuori' i risultati più diversi. L'attivismo umanitario che Hiller trae dalle radici della sua sessualità mi riesce estraneo, spesso ripugnante. Non c'è in esso, nemmeno lontanamente, tanta cialtroneria quanto nell'orrendo «Comitato» del dottor Hirschfeld:[19] ma anche lì ce n'è un tantino. Di gran lunga più simpatiche e anche di gran lunga più interessanti mi sono le esperienze di Blüher. Per non parlare della figura e dell'alta funzione di guida di Stefan George. L'inimicizia di Hiller verso di me è quella dell'Illuminismo contro il Romanticismo. «Il conservatorismo come ironia erotica dello spirito»: questa, senza dubbio è una formula sfacciatamente romantica.

Ho dovuto scrivere in modo frettoloso, inadeguato e disordinato. Abbia pazienza. Per rendere giustizia al tema avrei dovuto scrivere quella dissertazione che certo sarebbe ormai tempo di scrivere.

Col più cordiale saluto

il Suo devotissimo
Thomas Mann

WhK (Wissenschaftlich-humanitäres Komitee [Comitato scientifico umanitario]) contro le discriminazioni omosessuali, dal 1933 fu rinchiuso in campo di concentramento. Riprese a scrivere dopo la guerra.

[19] Magnus Hirschfeld (1868-1935) è considerato il padre del movimento di liberazione omosessuale. Nel 1897 fondò il WhK (*cfr.* nota precedente) a cui affiancò la pubblicazione «Der Einige» (apparsa regolarmente fino al 1931). Hirschfeld giudicava la condizione omosessuale effeminata e associabile all'infermità; queste posizioni gli furono ripetutamente contestate da altri membri del movimento. Promosse una intensa campagna contro il Paragrafo 175, pubblicamente sottoscritta anche da Thomas Mann. Nel 1919 fondò a Berlino l'Istituto per la Ricerca Sessuale e nel 1921 vi organizzò il Primo congresso per la riforma sessuale. L'intera preziosissima biblioteca dell'istituto fu bruciata dai nazisti nel 1933 con un rogo pubblico (l'episodio, senza ulteriori chiarimenti, viene riproposto nel già citato *La caduta degli dei* di Visconti). Hirschfeld, in quei giorni all'estero, non poté più tornare in Germania e morì due anni dopo.