

Amore luminoso, ridente morte.

Il libro su Thomas Mann di Sara Zurletti in corso di stampa.

Una lettera del mio amico carissimo Natalino Irti, allora e oggi presidente del napoletano Istituto di Studi Storici, alloggiato nella casa di Benedetto Croce, accompagnava il dono de *Le dodici note del diavolo. Ideologia, struttura e musica nel Doctor Faustus di Thomas Mann*, il secondo libro di Sara Zurletti. Il primo è *Il concetto di materiale musicale in Th. W. Adorno*, pubblicato dal Mulino nel 2006. La lettura de *Le dodici note del diavolo* aprì per me nell'autunno del 2011 la strada di quella ch'era destinata a diventare un'amicizia del cuore sebbene, come ai tempi nei quali lo scritto possedeva tutta la sua importanza, epistolare.

Lessi con ammirazione e gratitudine la pagine piene di acribia filologica, d'intelligenza, di cultura e di passione. E ho elencato le qualità della scrittrice Sara Zurletti se vi aggiungo il coraggio, l'anticonformismo e la *vis polemica*. Ella affronta un tipico "argomento infido": la comprensione del tema è velata non solo dalla difficoltà intrinseca ma dagli ostacoli disseminati da Thomas Mann alla conoscenza delle circostanze storiche effettuali che presiedono alla nascita della sua opera, alla sua comprensione e al difficile rapporto ch'egli ebbe con Theodor Wiesengrund Adorno, senza il quale l'impalcatura teorica e ideologica del *Doctor Faustus* non sarebbe; ma soprattutto senza Arnold Sch"onberg essa non sarebbe; e Sch"onberg di Mann fu in ampia misura vittima: come persino leggendo il *Romanzo di un romanzo* si comprende. Non credo che scrittori tedeschi o di altre Nazioni abbiano scritto di *questo* Mann con tanta competenza e profondità.

Adesso Sara mi chiede di prefare *Amore luminoso, ridente morte. Il mito di Tristano nella "Morte a Venezia" di Thomas Mann*: il presente libro. Io ho risposto che esso non richiede prefazione alcuna ma che non voglio stornare da me l'onore di apporre il mio nome in capo a un'opera così straordinaria; conscio di come l'Autrice a sua volta conscia sia d'una porzione d'impopolarità che questo è per attirarle. La Zurletti è germanista e storico della musica: affonda ancora la penna nel suo tema prediletto – le sue qualità sono tali che mi auguro ella sia in avvenire per

prodursi pure su altri soggetti – e di nuovo ci dà l'orgoglio, in quanto italiani, di mostrare che i compatrioti di Arthur Schopenhauer, di Richard Wagner, di Friedrich Nietzsche e di Thomas Mann le stanno indietro di molte lunghezze. Non posseggono la dottrina, ma soprattutto la sensibilità di che Sara è dotata. E di nuovo ella tocca un "argomento infido".

Il *quid* narrato nel *Tod in Venedig* di Mann lo conoscono tutti. Un maturo scrittore tedesco, modello di cultura e modello dell'etica della cultura nel suo paese, giunge a Venezia per una vacanza ristoratrice dalle nobili sue fatiche e, senza aver mai avuto, almeno in apparenza, prodromi d'una siffatta inclinazione, s'innamora perdutoamente d'un adolescente polacco di gran rango ospite, come lui, del lussuoso *Hôtel des Bains*. Non parla mai con lui, sorvegliato da un'occhiuta famiglia; ha col ragazzo una continua relazione di sguardi, ricambiati. Lo segue dappertutto. Lo scoppio del colera, che costringe la famiglia polacca a restar prigioniera a Venezia, è da lui vissuto come una benedizione per il suo protrarre il rapporto che altrimenti colla partenza della famiglia polacca cesserebbe. Lo scrittore viene posseduto dalla fantasia onirica d'un'orgia dionisiaca che si spinge fino alla bestialità: con un effetto terrorizzante insieme e liberatorio. Tale orgia è il centro simbolico dell'opera. Poi il protagonista muore d'un colera volontariamente contratto contemplando il ragazzo che s'inoltra nelle onde – verso l'infinito. Sara rivela che l'adolescente è uno psicopompo precedente l'innamorato nella morte: gli spiana la via verso la conciliazione d'ogni opposto nell'unità.

Ho anticipato uno dei meravigliosi contenuti del libro. Il quale appalesa come la lunga Novella (*Erzählung*) di Mann sia testo essoterico a un tempo ed esoterico. La nostra mistagoga parte col ricordarci che a Venezia, la *ianua orientis*, il *Tristan und Isolde* di Wagner venne pel secondo atto composto; e che a Venezia il Maestro morì il 13 febbraio del 1883: "Il mondo parve diminuito di valore", scrisse allora un poeta che Wagner ancor più di Mann seppe comprendere e che a lui nelle atroci vicende belliche, quelle della Grande Guerra, aspramente si contrappose, Gabriele d'Annunzio. Thomas Mann, il quale sulle pagine di Federico Nietzsche a Wagner dedicate si è formato, sceglie Venezia per l'epifania del Dionisiaco nell'animo di un nobile retore apollineo: si parte dunque dalla *Nascita della*

Tragedia del filosofo. Gli scritti di Nietzsche *contro* Wagner saranno sempre presenti a Mann in tutta la produzione successiva, il saggio su Wagner del 1933 compreso: in quanto rappresentano una chiave interpretativa, lo sono anche ne *La morte a Venezia*. Ma qui formulo subito un interrogativo: non si dovrebbe forse tradurre *La Morte a Venezia*?

La Novella di Mann è anche un piccolo trattato di estetica. Non solo vi si narra dell'irruzione del Dionisiaco nella vita e nell'arte di uno scrittore: vi si tratta anche del rapporto fra Apollineo e Dionisiaco nell'opera d'arte. Non solo vi si narra di una vicenda che per l'Autore è profondamente autobiografica: in maniera indiretta si affronta il tema dell'aspetto autobiografico nell'arte narrativa: sua propria, del Lubecchese, e in generale. Dice la Zurletti: "All'alba del nuovo secolo Mann narra la storia di un novello Tristano e del suo amato fanciullo perché vuole costruire, a partire da quello tradizionale, un mito di secondo grado dove il tema del tormento d'amore si intreccia indissolubilmente con quello della creazione artistica. Anche stavolta, vale la pena di notarlo, il mito di Tristano si flette sotto i nuovi contenuti, si increspa, ma poi li integra alla perfezione: nella *Morte a Venezia* tutto si tiene."

Quanto alla natura autobiografica de *La Morte a Venezia* come di tutta la produzione dell'Autore va osservato che il punto specifico attiene al tema dell'omosessualità. L'omosessuale Mann si sposò non tanto per giungere a una rispettabilità sociale nell'ambito del ceto dell'alta borghesia quanto perché il matrimonio gli era indispensabile per creare di sé quella figura di *cantore dei valori borghesi* alla quale perviene: di estrema destra, dapprima, come di un conservatorismo liberale antifascista, al quale approdò dopo la Grande Guerra. Un omosessuale, come sarebbe stato il figlio Klaus, non sarebbe inoltre stato accolto esule con tutti gli onori negli Stati Uniti. Sull'omosessualità di Mann – tale natura erotica è di continuo presente nell'opera del grande narratore – Sara Zurletti ha pagine incisive, sovente taglienti come un bisturi che s'affonda non in una piaga ma in una realtà che non sempre fa comodo riconoscere. Riconoscere in quanto fra gli elementi genetici della sua arte; più difficile che non ammetterla sotto un mero rispetto biografico.

In effetto una cosa fondamentale va messa in rilievo. Il complesso dell'opera di Thomas Mann, meditato insieme con le circostanze della sua vita, fa cernere che al fondo della sua coscienza giace una sorta di groviglio, indistinto finché l'impulso della cultura (quello ch'egli definisce *Zivilisation*, ossia una sorta di illuminismo e laicismo metastorico che in italiano non trova un sol vocabolo corrispondente) non costringe alla distinzione *concettuale* di qualcosa ch'è *mitico*: esso è fatto dall'omosessualità, dalla musica di Wagner e da quella violenza che, sempre metastoricamente – poi però storicamente – definiamo fascismo. Da questo groviglio Mann è insieme attratto e respinto. Per meglio dire, ne è attratto il Mann poeta; ne è respinto il Mann letterato. Solo se si assume tale idea si può comprendere l'arte di Thomas Mann; e l'averla posta è il merito principale di chi scrive nell'ambito degli studⁱ sul nostro tema.

Or ci addentriamo al centro di questo libro. L'Autrice ripercorre la storia del mito di Tristan e Yseult quale dagli archetipi indoeuropei giunge, per un tramite gnostico-manicheo, ai Catari provenzali, ai poeti cortesi di Bretagna Bérout, Thomas e Chrestien e infine a Goffredo di Strasburgo. La natura socialmente eversiva del mito è *ab origine* fortissima. Il vincolo del mito, e della sua suprema incarnazione, il *Tristan und Isolde* di Wagner, colla *Morte a Venezia* è così stretto da esser fondamentale. “Aschenbach e Tadzio”, scrive Sara Zurletti, “sono legati da una passione del tutto incompatibile col sistema di valori della società in cui vivono e ciononostante non intendono rinunciarvi; sono anzi disposti a pagare per essa il prezzo più alto, a scontare con la vita l'attentato mortale che il loro amore rappresenta per quell'ordine. La passione tra Aschenbach e Tadzio è quindi ‘adulterina’ nel senso della violazione del tabù più difeso dalla società d'inizio secolo, che non è più l'adulterio responsabile della perdizione di Tristano e Isotta nel poema medioevale e poi nell'opera di Wagner [...]: è un pericoloso amore omoerotico al quale la società d'inizio secolo non può in alcun modo consentire. Facendo le dovute conversioni, Mann ha trasposto la struttura del mito di Tristano nella *Morte a Venezia* e l'ha adattata a pronunciare un dramma della sua epoca, conservando però intatto il sistema di tensioni del mito originale, dove ciò che viene infranto dalla mania amorosa dei protagonisti è quanto di meglio la loro stessa società fosse riuscita a esprimere.”

Qui mi permetto di ricordare all'Autrice e ai suoi lettori che negli stessi anni della Novella di Mann uno dei sommi compositori del Novecento, Karol Szymanowski, andava elaborando quel *Re Ruggero*, eseguito per la prima volta nel 1926, Dramma musicale che del *Tristano e Isolda* vuol costituire un'eco affondata nel tema dell'epifania del Dionisiaco in un mondo statuale organizzato. Tale epifania è per Szymanowski innanzitutto di natura omoerotica; e il musicista polacco era un omosessuale che, non sentendo la necessità di ascendere a cantore della borghesia industriale, non contrasse alcun matrimonio.

Cito un altro passo capitale del nostro libro. “Certo, come gli amanti wagneriani si dicono soavemente nel pieno del loro canto d'estasi amorosa che morirebbero ‘congiunti eternamente, per poter vivere solo d'amore’, anche per Aschenbach e Tadzio la *passione* è il passo intermedio che immette nel successivo *adempimento mortale*. Qui arriviamo al cuore del mito, perché la morte degli amanti costituisce, da Gottfried e più indietro ancora [...] attraverso Wagner e poi fino a Mann, la terribile entelechia del mito. In questo senso si capisce come la passione tra i due non sia che una stazione intermedia, destinata ad accelerare lo slancio degli amanti verso la meta finale. [...] Affermiamo [...] che *La morte a Venezia* è un mito sotteriologico di lontana ascendenza manichea: attraverso gli snodi di un amore vicendevole ma proibito dalle regole sociali, gli amanti vengono infatti mandati a morire perché così soltanto potranno essere uniti, così soltanto potranno essere salvati.”

L'incubo dionisiaco provato nella Novella dal protagonista “è in realtà una sorta di risalita iniziatica verso le origini comuni di eros omosessuale e arte, prima che questi due impulsi siamesi si spicchino uno dall'altro e prendano strade diverse.” “Dunque è Mann stesso a dirlo: *La Morte a Venezia* è un ‘racconto poetico sui primordi’. [...] Il passo citato più sopra conferma la nostra tesi che la *Morte a Venezia* sia un racconto esoterico declinato in più livelli di senso, un racconto scritto in codice in cui frasi sparse all'interno del dettato si incaricano di mettere il lettore volenteroso sulla buona strada. La scelta della scrittura in codice deve essere considerata il sintomo che la posta in gioco nella *Morte a Venezia* per l'autore era altissima, e che il messaggio del racconto era, allo stesso tempo, urgente e proibito.

La contingenza biografica bruciava infatti troppo perché lo scrittore potesse permettersi, a quest'altezza, di esprimere in modo più esplicito quello che tanto gli premeva, e cioè la fondamentale unità dell'impulso erotico con quello estetico e il proprio essere, in quel torno di tempo, tormentosamente escluso da entrambi."

Dice Guido Pannain che la produzione di libri su Wagner è "sovrabbondante e divagante." Lo stesso vale per quella su Thomas Mann. Quanti hanno affrontato lo medesimo tema della nostra Autrice o non hanno compreso *La Morte a Venezia* o ne hanno concepito un sol aspetto. Sara Zurletti coglie e stringe il complesso tematico. In un libro rivelatore riesce a metter in relazione la Novella veneziana con l'intero fascio dell'opera di Mann, dai luoghi puntuali di singoli Novelle e romanzi su ai suoi sentimento del mondo (*Weltgef'uhl*) e visione del mondo (*Weltanschauung*); e il suo stile si è fatto di opera in opera sempre più plastico e limpido.

Trentadue anni fa pubblicai *Il ventriloquo di Dio*, un volume sui rapporti di Thomas Mann con la musica, che vuol dire essenzialmente con Wagner. Sara Zurletti lo cita con molta generosità e annuncia, secondo le dissi un paio d'anni or sono, che sta per essere ristampato. In realtà avevo divisato di ripubblicarlo aggiungendovi una *secunda pars* dedicata a Gabriele d'Annunzio, che rappresenta l'altra anta del dittico europeo di narratori e poeti di musica intrisi e che nella sua qualità di *Ariel musicus* non a Wagner si limita. Or il libro di Sara Zurletti rende il mio proposito più lontano e difficile: per attuarlo dovrei rileggere con occhi nuovi e insieme resi più profondi da *la force de l'a^ge*, oltre che il *Nietzsche contra Wagner*, l'opera del Grande di Lubecca.