

Comparatismi 7 2022

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20222062>

La morte a Venezia e l'insorgenza dell'opera: il movimento, la forma, il nulla

Una prospettiva sulla novella manniana attraverso il *Künstlerroman* europeo e la cesura heideggeriana dell'*Ursprung des Kunstwerkes*

Massimo Stella

Abstract • Questo saggio è una rilettura della *Morte a Venezia* di Thomas Mann alla luce del *Künstlerroman* europeo tra *Sarrasine* di Balzac, *The Picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde e *La Tentation de saint Antoine* di Gustave Flaubert. L'analisi comparativa dei testi mostra che il *Künstlerroman* europeo dell'Ottocento mette a tema la questione del desiderio e della mancanza – che è sempre costitutivamente legata al desiderio – come motore della creazione artistica. Nel saggio si formula altresì l'ipotesi che la teoria heideggeriana dell'opera d'arte (*Der Ursprung des Kunstwerkes*) abbia recepito questi fondamentali fermenti speculativi provenienti dall'esperienza del *Künstlerroman* tra Balzac, Flaubert, Wilde e Mann.

Parole chiave • Desiderio; Mancanza; Creazione; Arte; Agalma.

Abstract • This essay is a re-reading of Thomas Mann's *Death in Venice* in the light of the tradition of European *Künstlerroman* between Balzac's *Sarrasine*, Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* and Gustave Flaubert's *La Tentation de saint Antoine*. The comparative analysis of the texts shows that the European *Künstlerroman* of the 19th century focuses on the question of desire and lack, which is essentially and always related to desire, as the driving force behind artistic creation. The essay also formulates the hypothesis that the Heideggerian theory of the work of art (*Der Ursprung des Kunstwerkes*) incorporated these fundamental speculative issues from the the experience of the *Künstlerroman* between Balzac, Flaubert, Wilde and Mann.

Keywords • Desire, Lack, Nothing, Creation, Art, Agalma.

La morte a Venezia e l'insorgenza dell'opera: il movimento, la forma, il nulla

Una prospettiva sulla novella manniana attraverso il *Künstlerroman* europeo e la cesura heideggeriana dell'*Ursprung des Kunstwerkes*

Massimo Stella

Quale psicologia pretenderebbe di cogliere l'essenza dell'arte, di questo essere enigmatico con gli occhi di una scaltrezza profonda, serio al gioco e con tutta la serietà intento a un gioco di forme, capace, a forza di effetti illusori e splendide imitazioni e intimi giochi di prestigio, di scuotere il petto degli uomini di indicibile dolore e al contempo per risate altrettanto indicibili! L'arte, infatti, nonostante il suo intimo rapporto con la morale, cioè con lo spirito radicale e criticistico, non ha assolutamente perduta la sua prima natura come stimolatrice di vita

THOMAS MANN, *Ironia e radicalismo (Considerazioni di un impolitico)*

La morte a Venezia e il gioco della sua scrittura dialogano, per continuità e rottura, con il contesto di quel romanzo europeo che, tra gli anni '30 e gli anni '90 dell'Ottocento, mette a tema la questione della creazione artistica e lo statuto dell'opera d'arte. Per dirlo in altri termini, l'esperimento della *Morte a Venezia* si ricongiunge alla tradizione del *Künstlerroman*. Se ciò può risultare piuttosto evidente di per sé, altro è invece interrogarsi su quali specifici snodi e problemi di tale tradizione Mann intenda ritornare e, a sua volta, intervenire. Ho scelto, in queste pagine, di leggere alcuni passaggi strutturali della *Morte a Venezia* in tensione comparativa con altrettanti segmenti del balzachiano *Sarrasine* (ma si dirà anche del *Chef d'oeuvre inconnu*), per un verso, e, per l'altro, del wildiano *The Picture of Dorian Gray*, che costituiscono, a mio avviso, nel corso dell'Ottocento, l'avvio (*Sarrasine*) e l'approdo (*Dorian Gray*) di una certa riflessione poetologica sul rapporto tra processo creativo e desiderio. In tale triangolazione, svolge, come vedremo, un ruolo determinante e mediatore *La Tentation de saint Antoine* flaubertiana per il giro di vite e per l'orientamento che essa imprime e impone al dialogo tra parola poetica e proiezione desiderativa.¹

Questo intervento riprende la relazione presentata al seminario "Mann, Heidegger e l'opera d'arte", che si è svolto a Venezia presso l'Università Ca' Foscari (Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati), il 9 giugno 2022. Il seminario è stato organizzato da Massimo Stella.

¹ Per maggior agio del lettore italiano le opere degli autori saranno citate in traduzione sulla quale sono più volte intervenuto segnalandolo opportunamente. Laddove necessario riporto il testo originale in corpo o in nota. Nel caso della *Tentation de saint Antoine* rimando esclusivamente all'edizione originale.

Ma, nell'evocare la tradizione del *Künstlerroman*, non intendo in alcun modo istituire una prospettiva storica (e storiografica) sulla novella di Mann, né tantomeno pretendo di mostrare o dimostrare un gioco verificabile di legami intertestuali; piuttosto, mi interessa restituire profondità teorica a quell'evento epifanico che Mann chiama *origine della forma* e che pare essere il nodo concettuale determinante della *Morte a Venezia*. È infine ipotesi delle pagine a seguire che nella *Morte a Venezia* Mann giunga ad un vero e proprio fissaggio ideativo del problema della forma poetica e della sua insorgenza, anticipando e annunciando la cesura speculativa dell'*Ursprung des Kunstwerkes* heideggeriano. Anche in questo caso, non è tanto rilevante tentare di ricostruire un'intertestualità che riconduca il noto saggio estetologico heideggeriano alla novella veneziana di Mann, ma piuttosto comparare momenti fondamentali di una *Denkbewegung* intorno all'opera d'arte che si dispiega tra letteratura e filosofia, tra la parola del *Dichter* e quella del filosofo della *Dichtung*.²

I. Il movimento: Mann, Heidegger

I momenti capitali della *Morte a Venezia* da cui vorrei prendere le mosse sono due: quello in cui Tadzio, nell'uscire dall'acqua, ritornando a riva dopo il famoso bagno in cui si spinge troppo al largo, sembra incarnare agli occhi di von Aschenbach una *Dichterkunde... vom Ursprung der Form und von der Geburt der Götter*, un «canto poetico sull'origine della forma e sulla nascita degli dèi». Il secondo momento è quello in cui von Aschenbach, nel contemplare il mare che ama per un'attrazione inconscia, si trova a pensare: *Und ist nicht das Nichts eine Form des Volkommenen?*³ «E non è il nulla una forma della perfezione?». In che senso, dunque, questi due momenti si intrecciano tra di loro? Perché l'origine della forma e il nulla come compimento dell'atto artistico si co-appartengono?

La questione della forma è strettamente legata a quella del movimento. Ritorniamo alla scena del Tadzio emergente dalle acque – il Tadzio *anadyomenos*, come direbbe il greco.

Tadzio tornò sui suoi passi e attraversò l'acqua correndo, trasformando in schiuma con le gambe la marea, che gli opponeva resistenza, la testa gettata all'indietro: e vedere quella figura vivente sulla soglia della virilità, graziosa e acerba, le ciocche grondanti d'acqua, bella come un giovane dio proveniente dalle profondità del cielo e del mare, sorgere dall'elemento e sfuggirlo era uno spettacolo che suggeriva visioni mitiche, era come un canto poetico sui primordi, sull'origine della forma (*Ursprung der Form*) e sulla nascita degli dèi.⁴

Come risulta evidente a colpo d'occhio, tutto consiste, in questa scena, nel movimento. L'*Ursprung* è la scaturigine, il prodursi di un "sollevamento", di un "levarsi" – il corpo del fanciullo fuoriuscente dalle acque –, azione che, una volta sorta o in-sorta, avanza quindi

² Sul rapporto tra Heidegger, i narratori e i poeti rimando a *Perché i poeti e non i romanzieri?* a cura di Marco Voza, Torino, Ananke, 2006, con saggi di Bodei, Borgna, Brivio, Capriolo, Fontana, Givone, Moretti, Piazza, Riconda, Vattimo, Vitiello, Voza; e per la relazione tra Heidegger e la poesia e la letteratura romantica tedesca si veda il fondamentale contributo di Giampiero Moretti, *La segnatura romantica. Filosofia e sentimento da Novalis a Heidegger*, Cernusco, Hestia, 1992.

³ Thomas Mann, *La morte a Venezia*, a cura di Elisabeth Galvan, Venezia, Marsilio, 2009, p. 124. Dobbiamo a un saggio pionieristico di Giovanni Bottiroli l'aver segnalato che questa domanda di von Aschenbach apre la questione del rapporto con Heidegger e il suo *Che cos'è metafisica?*, cfr. *La morte a Venezia di Mann: un viaggio verso il legame tra gli opposti*, in Id., *La prova non-ontologica. Per una teoria del nulla e del "non"*, Milano, Mimesis, 2020, pp. 39-58.

⁴ Mann, *La morte a Venezia*, cit., p. 130. La traduzione è leggermente modificata.

nello spazio, progressivamente disvelando la divina figura dell'adolescente e come creando intorno ad essa l'estensione volumetrica del mondo – *die Welt*, si potrebbe dire con *l'Ursprung des Kunstwerkes* di Heidegger:

In sé ergendosi, l'opera fa insorgere un mondo e lo sofferma in una vigorosa permanenza. Essere-opera significa: installare e così soffermare un mondo. Ma che cos'è questo elemento che chiamiamo "un mondo"? [...] Mondo non è l'agglomerato delle realtà sussistenti, numerabili o innumerabili, note o ignote. Mondo non è nemmeno una cornice immaginata e rappresentata in aggiunta agli enti già dati. *Mondo è farsi mondo*. [...] Mondo non è mai quel qualcosa che stia o che giaccia stabilmente di fronte a noi, qualcosa che possiamo incontrare come un oggetto, o fissare come un obiettivo. Mondo è quell'instabile e mai incontrabile fronte a favore del quale ci staniamo, e che quindi necessariamente sosteniamo [...].⁵

Ora, tale forza di movimento, tale energia che produce l'epifania di Tadzio, von Aschenbach la riconosce agire – pensando tra sé – anche nella propria scrittura:

Quella forza severa e pura che nella sua oscura attività aveva portato alla luce l'immagine divina [di Tadzio], non era a lui nota e familiare? Non agiva anche in lui, quando [...] dalla massa marmorea del linguaggio liberava l'agile forma (*aus der Marmorasse der Sprache die schlanke Form befreite*)?⁶

Ed è appunto in virtù della rivelazione di tale movimento, attivo tanto nell'Essere-del-Mondo quanto nella propria arte, che von Aschenbach viene improvvisamente colto dal desiderio di scrivere trasponendo le linee del corpo di Tadzio nella prosa:

Il suo desiderio era quello di lavorare in presenza di Tadzio, di usare come modello, nella scrittura, la forma del corpo del ragazzo, di seguire nello stile le linee di quel corpo che gli sembrava divino.⁷

Per Aschenbach si tratta dunque di dare alla scrittura, alla parola, l'energia della vita. In tal senso, risulta sorprendentemente vicina allo scenario manniano la prospettiva heideggeriana secondo cui l'opera d'arte non è un oggetto, non è una cosa né uno strumento, né tantomeno un *bel objet*, ma, appunto, un *movimento del vivente*.

1.1. Sarrasine e la Forma

Mi rivolgo ora alla scena di *Sarrasine*, la novella balzachiana in cui la meta-riflessione sulla creazione poetica è configurata in una forma e in un linguaggio che saranno gravidi di conseguenze per il futuro *Künstlerroman* modernista (di Mann e non solo). Tutti ricordiamo che l'intera vicenda di *Sarrasine* ruota intorno a un misterioso quanto straordinario *objet d'art*. Anzi, la storia raccontata dal narratore anonimo a M.me de Rochefide altro non è se non una lunga didascalia, se così si può dire, a quell'opera eccezionale: si tratta del quadro che ritrae il bellissimo evirato cantore Zambinella appeso nel *boudoir* dell'Hotel

⁵ Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, a cura e trad di Gino Zaccaria e Ivo De Gennaro, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2000, p. 61.

⁶ Mann, *La morte a Venezia*, cit., p. 158. La traduzione è modificata: ho deciso di tradurre *Wille* con "forza", perché si tratta qui di una "involontaria volontà", di un'energia impersonale che anima tanto il movimento della vita, quanto il movimento dell'opera d'arte.

⁷ Ivi, p. 163. Lo dico incidentalmente: tutto il progetto e l'idea barthesiani dei *Fragments d'un discours amoureux* sembrano essere già qui, nel voler fare d'un corpo di carne un corpo di scrittura.

Lanty, la residenza parigina della misteriosa famiglia Lanty. La tela è il ritratto di Zambinella, a vent'anni, all'apice del suo fulgore, nella posa e nelle vesti di un classico Adone dormiente: una bellezza davvero sovranaturale – «un essere così perfetto esiste veramente?»⁸ si chiede estasiata M.me de Rochefide in contemplazione di fronte al quadro. Ora – informa il narratore – questo ritratto, eseguito da Joseph-Marie Vien, è servito poi da modello per l'*Endymion* di Anne-Louis Girodet – il quadro di Girodet, veramente esistente, fu forse l'opera d'arte più amata da Balzac e ci offre un'idea della rovesciante pulcritudine di Zambinella.



Anne-Louis Girodet, *Le sommeil d'Endymion*, 1793, Musée du Louvre, Paris.

Ma il ritratto dipinto da Vien non è l'originale: il quadro di Vien è la copia-adattamento e la trasposizione, o forse meglio la metamorfosi, al sesso maschile, di una stupenda statua marmorea femminile custodita nella collezione di Villa Albani.⁹ Tuttavia, nemmeno quella statua marmorea è l'originale. L'originale è infatti il prototipo in creta di Zambinella-donna, modellato dallo scultore Sarrasine e sottratto dall'*atelier* dell'artista al momento del suo assassinio voluto dal cardinale Cicognara. Fu questi a far replicare in marmo il prototipo di creta. La storia, però, non si conclude qui: al ballo dei Lanty – cui il narratore ano-

⁸ Honoré de Balzac, *Sarrasine*, trad. di Rosanna Farinazzo, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 23.

⁹ Ivi, p. 49.

nimo e la sua ascoltatrice, M.me de Rochefide, sono stati invitati e che costituisce lo scenario-cornice della novella – si aggira una perturbante figura, un vecchio cui l'estrema decrepitezza ha sottratto financo le ultime vestigia dell'aspetto umano, tanto da sembrare una ripugnante lamia-vampiro o un sinistro idolo giapponese – *une goule, une idole japonaise* –, ¹⁰ vieppiù grottesco perché vistosissimamente abbigliato con effeminato sfarzo da far invidia a una regina. Il vecchio porta con sé una raggelante aria di morte: è Zambinella a cent'anni. Perché questa sciarada di *avatars* di Zambinella: lo Zambinella-donna in creta e in marmo, lo Zambinella-uomo dei ritratti, Adone ed Endimione, lo Zambinella-pupazzo perturbante? Credo si tratti di una grande metafora per suggerire che l'opera d'arte è, appunto, *movimento*: prototipo femminile in creta, copia marmorea del prototipo, ritratto trasposto da Vien al maschile (Adone) ispirato alla copia marmorea, e ancora Endimione di Girodet che allude all'Adone di Vien e, infine, Zambinella *revenant* di se stesso... Tutto ciò intende dire qualcosa di fondamentale intorno all'*œuvre d'art* e, quindi, intorno alla creazione poetica. Il ritratto di Zambinella non esiste in quanto *res* o, se vogliamo, "oggetto" – innanzitutto perché non è possibile fissare un modello –, ma in quanto pura *Bewegung, œuvre-mouvement*.

1.2. A picture, not a portrait: Dorian Gray

Altrettanto avviene sulla scena del *Picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde: il *picture* che Basil Hallward dipinge di Dorian non è, appunto, un ritratto: non è "un'immagine a somiglianza di", la mimesi di una *res*. Wilde non intitola, infatti, *The Portrait of Dorian Gray*, bensì *The Picture of Dorian Gray*: il pittore ha sì dipinto un'immagine, ma un'immagine di che cosa? Basil, nella più totale inconsapevolezza, si trova a trasferire sulla tela non dico *un* movimento, bensì *il* movimento fondamentale che, a insaputa di Dorian (e nostra), guida la sua (e la nostra) vita verso la morte. Di che cosa si tratta?

Quel giorno in cui Basil termina il ritratto – e l'opera, *in quel giorno*, letteralmente, *viene alla luce*, insorge, nasce – succede qualcosa di inaspettato. Nell'*atelier* si trova una terza persona, oltre al pittore e al suo modello. È Lord Henry che, spettatore intruso, si immischia nel processo creativo. Mentre il pittore è tutto immerso nella realizzazione dell'opera, facendo corpo col pennello e non accorgendosi assolutamente di quanto accade e si dice intorno a lui, Lord Henry parla a Dorian in posa sul piedistallo. Dorian è un ragazzo bellissimo, del tutto inconsapevole tanto della propria bellezza quanto di ciò che dentro di lui si agita oltre e al di là del meraviglioso schermo che quella sua bellezza costituisce. Le parole che Lord Henry gli rivolge lo trasformano:

Solo la musica lo aveva scosso in quel modo [*scil.* come le parole di Lord Henry]. La musica lo aveva turbato molte volte. Ma la musica non era articolata. Non era un nuovo mondo, ma piuttosto un altro caos, che essa creava in noi. Ma le parole, le nude parole! [...] Che magia sottile in esse! Sembrava fossero capaci di dare forma plastica a cose informi. [...] Nude parole! C'era qualcosa di più reale delle parole?¹¹

¹⁰ Ivi, p. 21.

¹¹ Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, trad. di Benedetta Bini, Feltrinelli, Milano 1991, p. 32. La traduzione è modificata. «Music had stirred him like that. Music had troubled him many times. But music was not *articulate*. It was not a new world, but rather another chaos, that it created in us. Words! Mere words! [...] And yet what a subtle magic there was in them. They seemed to be able to give a plastic form to formless things [...]. Mere words! Was there anything so real as words?» (corsivo mio).

Questi sono i pensieri che Dorian, muto e immobile sulla pedana, rivolge nella propria mente, mentre ascolta Lord Henry, per un verso, e Basil dipinge, per l'altro, la sua immagine. E in quel momento, nelle e attraverso le parole di Lord Henry, Dorian scopre la potenza del linguaggio: quella di articolare e plasmare, di dare forma al *caos* psichico. Ma che cosa rivela a Dorian, attraverso Lord Henry, il linguaggio? Gli rivela che dentro di lui si muovono potenti e indicibili pulsioni, sogni diurni e notturni che lo riempiono di paura e terrore, e desideri da fare arrossire: *libido vivendi*.¹² Gli rivela altresì che la bellezza è *lo schermo* di quella caotica e oscura vita inconscia; gli rivela, infine, che il labirintico percorso delle pulsioni scava in noi la via della morte e che la bellezza è il primo bene a morire ed essere perduto.

“Com'è triste!” Mormorò Dorian Gray, con gli occhi fissi sul suo ritratto. “Com'è triste! Io invecchierò, diventerò orribile e spaventoso. Ma questa immagine resterà sempre giovane. Non invecchierà oltre questa giornata di giungo. Se solo fosse il contrario! Se fossi io a restare sempre giovane, e l'immagine a invecchiare. Per questo, per questo – darei qualsiasi cosa. [...] Invidio tutto ciò la cui bellezza non muore. Invidio il ritratto che tu hai dipinto. Perché lui dovrebbe conservare quello che io devo perdere? Ogni momento che passa sottrae qualcosa a me e lo dà a lui. Oh, se solo fosse il contrario! Se fosse l'immagine a cambiare e io restassi sempre come sono ora. Perché l'hai dipinto? Un giorno si prenderà orribilmente gioco di me!”¹³

Dorian condensa infine tutte queste riflessioni in un solo pensiero: *the life that was to make his soul mar his body, la vita che doveva fare la sua anima avrebbe rovinato il suo corpo*.¹⁴ Ebbene, è tale movimento meditativo ed emotivo, appunto, è questa ruminazione mentale e psichica che il pittore traspone, senza volerlo e inconsciamente, sulla tela: sicché il ritratto di Dorian non è una forma per sempre fissata nella sua purezza e perfezione, ma un velo oltre il quale si agita un'esperienza in continua agitazione.

2. Qual è l'*Ursprung* del movimento? Sarrasine, Dorian, von Aschenbach e Tadzio

C'è un'espressione straordinaria coniata da Balzac per descrivere lo stato mentale in cui Sarrasine ha concepito il prototipo in creta di Zambinella: *méditation matérielle, meditazione materiale*.¹⁵ Quel giorno in cui per la prima volta ha incontrato Zambinella in teatro e sul palcoscenico lo/la ha sentito/a cantare, Sarrasine è stato travolto da una tale ondata emotiva da trovarsi costretto a fuggire per rifugiarsi, oppresso da un disperante desiderio, nella sua casa-*atelier*, dove, in preda ad una sovraccitazione dirompente, si è messo a ricreare l'immagine dell'amata/o producendo mille abbozzi e prove: prove ed abbozzi di cui

¹² Ivi, p. 31: «Voi, signor Gray, proprio voi, [...] voi avete avuto passioni che vi hanno fatto paura, fantasticherie e sogni il cui solo ricordo vi macchierebbe le guance di vergogna» (parla Lord Henry).

¹³ Ivi, pp. 38-39, la traduzione è modificata: «How sad it is!» murmured Dorian Gray, with his eyes still fixed upon his own portrait. “How sad it is! I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older than this particular day of June. If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that, for that – I would give everything!” [...] “I am jealous of everything whose beauty does not die. I am jealous of the portrait you have painted of me. Why should it keep what I must lose? Every moment that passes takes something from me, and gives something to it. Oh, if it were only the other way! If the picture could change, and I could be always what I am now! Why did you paint it? It will mock me some day – mock me horribly».

¹⁴ Ivi, p. 38.

¹⁵ Balzac, *Sarrasine*, cit., p. 33.

il modello in creta non è che un solo esempio! Che è come dire: *l'originale non è l'originario*. Perché lo stesso presunto originale di cui parlavamo è in realtà calato in una costellazione frastagliatissima di altre immagini altrettanto "originali" e l'archetipo genetico non esiste: quel che esiste, invece, è il movimento della *méditation matérielle* dell'artista, che va ben al di là del disegno, della scultura e dell'arte stessa, in quanto l'artista, mentre ricrea Zambinella, la/lo vede, le/gli parla, ha già vissuto e consumato mille anni di vita con lei/con lui, ha "bucato", per così dire, il tempo.

Penso che l'espressione balzachiana *méditation matérielle* possa descrivere ugualmente e perfettamente la ruminazione di von Aschenbach intorno alla forma di Tadzio e soprattutto quel suo desiderio di trasferire le linee e i movimenti del corpo del fanciullo nella scrittura: in altri termini, il desiderio di traslarlo, con le parole, non mimeticamente al modo di una *res* ma psichicamente al modo di un'energia. *Méditation matérielle* è anche ciò che Basil Hallward proietta in forma visibile nel ritratto-*picture* di Dorian: non solo il proprio inconscio rimuginare sullo splendido oggetto che si staglia sopra il piedistallo di fronte a lui – Basil è innamorato perdutamente di Dorian come di un ideale e lo ritrae nella forma dell'Ideale – ma anche, e forse soprattutto, il flusso emotivo-meditativo che si sta impetuosamente muovendo nella mente e nel corpo del bellissimo giovane mentre viene immortalato dall'artista. L'artista *fou d'amour*: sarà allora il *desiderio* stesso a costituire l'*Ursprung* dell'opera?

Si potrebbe osservare che Heidegger esclude il desiderio dal movimento del 'farsi-dell'opera'. Ma è così? Se così sembra, credo sia per una questione di *Wort*, di parola e dizione. Nell'*Ursprung* non c'è traccia di quella costellazione semantica che abbraccia l'intero arco dell'*eros*. Tuttavia, l'erotizzazione è trasferita sullo *Streit*, sulla contesa/lotta/conflitto tra *die Welt* e *die Erde*, tra Mondo e Terra, una contesa che è però al contempo inestricabile congiunzione disgiuntiva. I quali, Mondo e Terra, sono per altro descritti al modo di una coppia teogonica originaria (Heidegger gioca allusivamente e silenziosamente con il modello delle cosmo-teogonie antiche) dalla cui unione conflittuale scaturiscono il movimento dell'opera e, quindi, la Forma, perché la Forma – dice Heidegger – è *Streit*.¹⁶ Heidegger vela *eros* de-soggettivandolo e allegorizzandolo al modo di un *De rerum natura* antico, laddove, invece, nella parola del *Dichter* – di Mann come di Balzac come di Wilde – l'innamoramento violento e traumatizzante dell'artista per il proprio modello/oggetto – per Tadzio, per Zambinella o per Dorian – diventa la forza motrice della scrittura, del testo-racconto. Eppure, come interpretare questo desiderio? Che cos'è il desiderio del creatore? Ammettiamo pure che esso si dia come esperienza. Ma è poi pensabile? E se mai fosse pensabile, in che termini lo è? Qui si avverte una mancanza, un *venir meno*.

Oscar Wilde tematizza questo punto cruciale sottolineandolo con l'enfasi della parodia: degrada a *cliché* il "romanzo d'amore" dell'artista. Già all'inizio della vicenda, infatti, il pittore confessa a Lord Henry il proprio innamoramento fatale per Dorian, innamoramento che è appena dissimulato dalla parola *worship*, *culto*, *venerazione*: "io lo venero" – dice Basil a Lord Henry, che, a sua volta, comprendendo perfettamente il senso della metafora, non tarda a liquidare sarcasticamente il travolgente *eros* dell'artista: *What you have told me is quite a romance, a romance of art one might call it*.¹⁷ Osservazione che si attaglia altrettanto alla storia di von Aschenbach e di Sarrasine. Ma il *cliché* di *romance of art* che colpisce l'amore di Basil è anche un dispositivo semiotico: di che cosa è segno, infatti, la topica sovrapposizione tra "romanzo d'amore" e "romanzo dell'arte/dell'artista"? Che cosa c'è al di là del *topos* discorsivo e immaginario che sancisce la coincidenza tra l'amante e il

¹⁶ Heidegger, *op. cit.*, p. 73.

¹⁷ Wilde, *op. cit.*, p. 26.

creatore? Anche von Aschenbach, ormai completamente inabissatosi nell'amore per Tadzio, comprende come il desiderio sia l'*Entstehungsbedingung* della Forma, e avverte in ciò la presenza di un oscuro pericolo:

Mai aveva saputo così bene che Eros è nella parola (*Eros im Worte sei*), come durante quelle ore squisite e *pericolose* nelle quali dava forma [...] al proprio piccolo trattato seguendo la bellezza di Tadzio [...]. E' certamente un bene che il mondo conosca solo la bella opera e non anche le sue origini, le condizioni della sua genesi (*Entstehungsbedingungen*); giacché la conoscenza delle sorgenti dalle quali scaturisce l'ispirazione dell'artista spesso lo confonderebbe, lo spaventerebbe e farebbe svanire in tal modo gli effetti dell'eccellenza.¹⁸

2.1. Lo scenario platonico. *Il Fedro* e il *Simposio*: l'eros e il nulla

L'artista e il desiderio per il proprio "modello" tra estasi e trauma: qui si apre un vero e proprio vortice che ascende ad antiche radici, e specificamente a due passaggi fondamentali, tra loro per necessità legati, del *Simposio* e del *Fedro* platonici. Se l'evocazione del *Fedro* nella *Morte a Venezia* è esplicita, sappiamo, per altro verso, che il *Simposio* e il *Fedro* sono sottotesti irrinunciabili del *Picture of Dorian Gray*, nonché memorie ricorrenti in tutta la scrittura balzachiana, come in quella di Théophile Gautier che con Balzac si confronta costantemente e questi con lui.¹⁹ Veniamo prima al *Fedro*: il dialogo platonico offre all'eros dell'artista per il proprio modello un paradigma verbo-visivo destinato a perpetuarsi nel tempo: l'amato (il modello) è per l'amante (l'artista) statua, *agalma*, e specchio, *katoptron*²⁰ – Thomas Mann traduce *Standbild und Spiegel*.²¹ In quanto statua, l'amato (il modello) è la presentificazione di quell'Essere che risplendeva in sé e per sé nell'iperuranio.²² Nell'*Ursprung* Heidegger dirà che la Bellezza è luminosità: è l'Essere portato (dis-ascoso, dis-velato) alla luce. Sul filo dell'equivoco omofonico, la semantica della luce, *Licht*, viene forzata da Heidegger al punto da includervi *Lichtung* e *lichten* onde conferire alla luminosità il potere di liberare, sgomberare e aprire la via all'iscrizione dell'Essere nell'Opera:

Questa luce iscrive nell'opera il proprio mostrarsi. Questo mostrarsi iscritto nell'opera è il Bello. La Bellezza è un modo attraverso il quale la verità si stanziava come svelamento.²³

Penso che l'allusione heideggeriana all'*agalma* come Essere-Luce descritto nel *Fedro* platonico sia inequivocabile: «La bellezza, abbiamo detto, risplendeva insieme alle cose di lassù, nel suo essere» – dice Socrate nel *Fedro*.²⁴ Quanto allo specchio, invece, esso rappresenta i giochi di identificazione, alienazione, sdoppiamento e frammentazione, ovvero i movimenti e le logiche dell'immaginario che si instaurano tra l'amante e l'amato sul filo della relazione desiderativa. Lo specchio è anche la proiezione sul mondo e nel mondo delle figurazioni immaginarie prodotte dal desiderio: l'amante e l'amato, l'artista e il modello "fanno Mondo".

¹⁸ Mann, *La morte a Venezia*, cit., p. 165.

¹⁹ Il grande mediatore dell'eros greco su suolo inglese è, come è noto, Walter Pater, maestro di Oscar Wilde a Oxford. Il libro platonico di Pater, *Plato and Platonism*, Macmillan, London-New York, 1893, che riuniva una serie di *lectures* destinate agli studenti, nel corso degli anni, aveva fatto scuola.

²⁰ Platone, *Fedro*, 251 a, per l'*agalma*; *Fedro*, 255c, per lo specchio.

²¹ Mann, *La morte a Venezia*, cit., p. 158.

²² Platone, *Fedro*, 250d.

²³ Heidegger, *op. cit.*, p. 87. La traduzione è modificata.

²⁴ Platone, *Fedro*, cit., 250d1-2.

Tadzio, il viso di Tadzio che ricorda, appunto, una testa di Eros scolpita nel dorato marmo pario (*Das Haupt des Eros*),²⁵ Zambinella-femme sul palcoscenico del teatro d'opera, Dorian sul piedistallo dell'*atelier* di Basil sono il sacro e risplendente *agalma* platonico dell'amato che si erge come Essere-nella-luce. E, tuttavia, *agalma* non è soltanto epifania luminosa, bensì energia nascosta e incognita. *Agalma* in greco non vuol dire solo "statua". *Agalma* è, molto più generalmente, un oggetto cui si attribuisce un potere magico-sacrale, un oggetto parziale che rappresenta per sineddoche una potenza-entità irraggiungibile: un talismano o un feticcio, se preferiamo. Lo ha colto perfettamente Lacan nel *Seminario VIII*.²⁶ L'*agalma* è dunque un oggetto profondo o, se si vuole, un'immagine aperta contenente uno spazio interno sconosciuto, un centro oscuro che si addita come *mancanza*. L'*agalma* si mostra sì nella luce, ma al contempo *si ritrae*. È quanto avviene nel *Simposio* platonico. L'ubriaco Alcibiade, ancora e per sempre intossicato, anzi ferito dal morso vipereo della parola socratica, elogia il *philosophos* per immagini.²⁷ Socrate è come quegli astucci o cofanetti o scrigni di legno fatti esteriormente a forma di sileno che, aperti, rivelano impensabili, inimmaginabili *agalmata*. Nitida la dialettica superficie-profondità: la superficie brilla di inquietante e ferino erotismo – il Sileno è per eccellenza immagine del desiderio dionisiaco... Ma l'interno? Alcibiade afferma di aver visto, una volta – con gli occhi della mente, va da sé – quell'interno agalmatico dell'idolo silenico-Socrate. Fu una sera, di vent'anni addietro rispetto al presente della finzione scenica, quando Alcibiade non era che un ragazzo e tentò di indurre Socrate a dichiararglisi come amante. A quel punto Socrate avverte il ragazzo: *fai attenzione* – gli dice – *e se ti sfuggisse che io non sono niente?* (*ameinon skopei me se lanthano ouden on*).²⁸ Ecco l'*agalma*: un *agalma* di parola, ben inteso, e questa parola è *ouden*, niente. Che è come dire: *e se il tuo desiderio (su di me proiettato) non fosse niente?* L'*agalma* è un ritrarsi nel nulla.

Questa scena del *Simposio* sembra ripetersi tra Basil e Dorian, quando il pittore confessa al giovane d'essersi perdutamente innamorato di lui. Il ritratto – dice Basil – altro non era se non l'immagine ideale e adorante – l'*agalma*, l'Essere-Luce – del proprio desiderio. Ascoltiamolo direttamente dalle parole di Basil:

Tu diventasti per me l'incarnazione visibile di quell'ideale invisibile il cui ricordo è il sogno sublime che ossessiona noi artisti. Io ti adoravo (*I worshipped you*). Ti volevo tutto per me. E quando tu eri lontano da me, eri tuttavia presente nella mia arte. Avevo visto la perfezione faccia a faccia e il mondo era diventato meraviglioso ai miei occhi... Ti ritrassi come Paride, come Adone... [come Antinoo, n.d.t.] ti sedesti sulla prua della nave di Adriano... [come Narciso, n.d.t.] ti sporgesti sullo stagno di un qualche bosco in Grecia... E fu tutto come l'arte dovrebbe essere, inconscio, ideale e remoto (*unconscious, ideal and remote*). Ma un giorno decisi di dipingere un meraviglioso ritratto di te come sei davvero... E mentre ci lavoravo ogni pennellata, ogni strato di colore rivelava il mio segreto... Ebbi paura che altri potessero conoscere la mia idolatria. Sentivo, Dorian, che avevo detto troppo, che vi avevo messo troppo di me stesso.²⁹

²⁵ Mann, *La morte a Venezia*, cit., p. 120.

²⁶ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VIII. Il transfert (1960-1961)*, a cura di Jacques-Alain Miller, trad. di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2008, pp. 23-180, nelle quali è analizzato e commentato il *Simposio* e discussa molto diffusamente la nozione di *agalma*.

²⁷ Platone, *Simposio*, 215b-216d.

²⁸ Ivi, 219e.

²⁹ Wilde, *op. cit.*, p. 125. La traduzione è modificata.

Ma Dorian spezza l'incanto e il sublime della rivelazione di Basil: che cosa mai crede sia, l'artista, questo suo "amore"? e lo annienta con parole che sono un vero e proprio atto di castrazione:

Che cosa credi di avermi detto? Semplicemente che ti sei accorto di avermi ammirato troppo e questo non è neppure un complimento.³⁰

È una risposta traumatizzante: il desiderio dell'artista, il motore stesso dell'opera, la sua origine, non è nulla. C'è dunque un vincolo necessario tra l'opera come oggetto apparente e il vortice annientante che l'eros apre e scava al suo interno. Nelle parole di Heidegger l'artista è *quasi come un passaggio che, nel creare, si annienta*:

L'opera è mai in sé accessibile? A tal fine, sarebbe necessario svincolarla da tutti i riferimenti a ciò che è diverso da essa, in modo da lasciarla al suo quietarsi presso di sé e al suo solitario curarsi di se stessa. Ma è proprio questo l'intento dell'artista. L'opera, attraverso l'artista, deve essere ri-lasciata al suo puro insistere in se stessa. Proprio nella grande arte – la sola alla quale qui ci riferiamo – l'artista rimane, nei confronti dell'opera, qualcosa di indifferente: quasi un passaggio che, nel creare, si annienta proprio nel farsi tramite per la riuscita dell'opera (*bleibt der Künstler gegenüber dem Werk etwas Gleichgültiges, fast wie ein im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werkes*).³¹

3. Il nulla dell'opera: castrazione, pulsione, linguaggio.

Ritorniamo ora, dal *Fedro* e dal *Simposio*, alla scena dei nostri *Dichter*. Quando Sarrasine si trova a tu per tu con Zambinella dopo averne appreso il "segreto" ovvero la castrazione, urla con furore: "*Tu n'est rien...*", e poi, guardando la statua: "*Et c'est une illusion!*".³² La storia di Sarrasine e Zambinella è una vera e propria discesa agli inferi verso la verità: la verità dell'opera, s'intende. E la verità è che *la femme imaginaire* ritratta nel prototipo di creta non è *nulla*, così come il bruciante desiderio dell'artista per il modello non è (stato) nulla. Eppure si tratta di "un nulla che c'è" ovvero di qualcosa che è *nulla* proprio perché *c'è*. Detto in altri termini: non vi è, non può esserci, corrispondenza tra Opera e mondo effettuale, così come non c'è corrispondenza tra il sesso di Zambinella e il sesso della sua statua e come altrettanto non c'è corrispondenza tra il desiderio di Sarrasine, di Basil e di von Aschenbach e l'oggetto di quel loro folle desiderio. Semmai è l'opera a creare il Mondo, che non è un mondo di cose, ma di linguaggio. La potenza dell'opera sta proprio nella sua scarica nullificante: *l'opera annulla l'essere della cosa*. Così Heidegger nell'*Ursprung*: l'arte proviene dal niente, ovvero è negazione dell'ente (ni-ente, non-ente), perché il manifestarsi dell'opera come evento, come divenire e come verità, annichila l'ente in quanto pretesa o apparente realtà effettuale:

L'arte è quindi un divenire e un accadere della verità. Ma la verità sorge forse dal niente? (*Dann ist die Kunst ein Werden und Geschehen der Wahrheit. Dann entsteht die Wahrheit aus dem Nichts?*). Così è, in effetti, se con la parola Niente si intende il puro no dell'ente, e

³⁰ Ivi, p. 126.

³¹ Heidegger, *op. cit.*, p. 53.

³² Balzac, *Sarrasine*, cit., p. 48.

se tale ente è rappresentato come l'abituale sussistente, il quale poi, in forza dello starsene lì dell'opera, si rivela come l'ente vero soltanto in apparenza, e in tal modo viene scosso da cima a fondo.³³

La stessa rivelazione si produce nel *Chef d'œuvre inconnu* balzachiano: quando Frenhofer toglie il velo al suo capolavoro per mostrarlo agli amici pittori Poussin e Porbus, questi *non vedono niente: Il n'y a rien là-dessus!* – esclama Poussin.³⁴ Per poi accorgersi che, da quel muro di strati di colore e da quell'intrico caotico di linee, emerge, in un angolo del quadro, la punta d'un piede così perfetto da essere vivo – che è come dire: l'opera è *barrata*, come l'*agalma* di Socrate che dice *ouden*, perché in essa agisce strutturalmente un movimento interno di *sottrazione*, ovvero di *rimozione* (ritornerò più avanti sul termine *rimozione* e sul senso del suo impiego).

Torniamo, allora, a *Der Tod in Venedig*. La domanda che von Aschenbach pone a se stesso: *E non è forse il nulla una forma della perfezione?* ha radici profonde che ricapitolano e risalgono a *rebours* la riflessione del secolo precedente sullo statuto dell'arte e dell'artista e, al contempo, raccoglie un fermento tutto interno alla riflessione primo-modernista europea sul senso del processo creativo, aggettando verso il futuro, sporgendosi verso una concezione dell'opera come *apertura-rottura* definitiva della mimesi e come evento-avvento del Linguaggio – idea perfettamente recepita da Heidegger nell'*Ursprung*.

Ma la domanda di von Aschenbach sgorga altresì dalla fonte goethiana: sgorga, specificamente, da quell'evento originario, o archetipico se vogliamo, che Furio Jesi, in un suo celebre saggio, ha nominato con un'espressione memorabile: «il patto di Faust».³⁵ Intendo, con Jesi, per «patto di Faust», la grande e irreversibile svolta che Goethe ha impresso all'immagine e al ruolo dell'arte e dell'artista con il suo *Faust* (molto più che con il *Wilhelm Meister*): nel segno di Faust, l'artista diventa l'uomo-del-desiderio ovvero l'uomo demonico, l'*aner daimonikos*, l'uomo che dialoga, inconsciamente e consciamente, con l'invisibile, con il demone, cioè con la *manca*. Il desiderio è *manca*: *in primis* *manca* di conoscenza (in quanto *philo-sophia*), come già sentenziava Diotima nel *Simposio* platonico; e l'*agalma* di Socrate lo ribadiva rivelando ad Alcibiade che il suo amore è “desiderio di nulla”. Non stupisce allora che la demonicità dell'artista moderno possa esibire talora apertamente, talora invece evocare più nascostamente la nobilissima ascendenza platonica (che dura fino al *Doktor Faustus* di Mann).

Certo, la demonicità dell'artista moderno è costruita anche sulla censura e sulla rimozione pulsionale: *La Tentation de saint Antoine* di Flaubert è quello straordinario *Künstlerroman* in cui, per un verso, la figura dell'artista viene dissimulata nelle vesti dell'anacoreta espiante, e per l'altro, il desiderio che mette in movimento il processo creativo è programmaticamente flagellato dalla contro-offensiva della negazione-rimozione (*Verneinung-Verdrängung*). Pur non potendo diffondermi qui sul problema, è tuttavia opportuno avanzare due osservazioni. La prima è che *La Tentation de saint Antoine* fu concepita come una risposta al *Faust* di Goethe e al suo ritratto dell'artista nelle vesti di uomo del desiderio: il romanzo flaubertiano ha l'ambizione di segnare una cesura nella storia del *Künstlerroman* e presentarsi come una riformulazione del problema posto da Goethe. La seconda osservazione riguarda, appunto, la natura di questa riformulazione flaubertiana. Se Goethe aveva

³³ Heidegger, *op. cit.*, p. 119. Heidegger chiama poi questo potere nullificante dettatura. Il niente fondativo: «Il progetto dettante proviene dal niente, nel senso che il suo dono non è mai prelevato dall'ente fino ad allora invalso e attuale», p. 129.

³⁴ Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, a cura di Davide Monda, Milano, Rizzoli, 2007, p. 45.

³⁵ Furio Jesi, *Novalis e Hoffman dinanzi al patto di Faust*, in Id., *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 61-76.

dislocato la questione del desiderio nel campo dell'immaginario giocando però questa trasposizione, molto sorvegliatamente, all'interno della convenzione classicistica, per quanto apparente tale classicismo fosse – si pensi alla *Walpurgisnacht* e alla storia d'amore tra Faust e Elena –, Flaubert spalanca, invece, le porte della rappresentazione alla pulsionalità pura, come mostra, ad esempio, il celeberrimo quadro iniziale della flagellazione autoerotica di Sant'Antonio che precede l'epifania del Diavolo sotto l'aspetto della Regina di Saba.³⁶ All'esplosione della pulsionalità l'artista-santo risponde con la negazione e la rimozione che prende la forma metaforica della (auto)castrazione: è il quadro terribile dell'auto-evirazione di Attis, nel quale, va da sé, dobbiamo riconoscere uno dei multipli allegorici dell'artista. L'Attis-artista flaubertiano si evira per manifestare la propria mancanza-d'essere, per denunciare il proprio non-essere di fronte al miraggio, all'allucinazione o al fantasma di quell'Opera perfetta che la Dea-Natura-Madre Cibele, dispensatrice di vita e di morte, incarna in tutta la sua pienezza.

ATTIS

La primavera non tornerà più, o Madre eterna! Malgrado il mio amore, non mi è possibile penetrare la tua essenza. Io vorrei coprimi d'una veste colorata, come la tua. Invidio i tuoi seni gonfi di latte, la lunghezza dei tuoi capelli, i tuoi vasti fianchi dai quali scaturiscono gli esseri. Perché non sono te! Perché non sono donna! No, giammai! Vattene! La mia virilità mi fa orrore!

*Con una pietra tagliente, si evira, poi si mette a correre furiosamente, levando in aria il suo membro reciso.*³⁷

È Balzac, con il suo *Sarrasine*, a introdurre la castrazione sulla scena della riflessione teorica intorno al processo creativo. Pertanto – e lo riconobbe già perfettamente Barthes –³⁸ la castrazione è da interpretarsi come un *segno* dell'Opera, cioè come un suo tratto caratterizzante e strutturale: più specificamente, la castrazione è figura di linguaggio che rappresenta la funzione fondamentale del Linguaggio ovvero il suo effetto rimuovente. Il linguaggio filtra, sì, e simbolizza, ma al contempo rimuove l'intoccabilità del pulsionale (ciò che Lacan chiamerebbe “il Reale”). Sicché il Nulla è da intendersi soprattutto come vera e propria *insegna* della rimozione operata dal linguaggio. In *Sarrasine* l'intoccabilità del pul-

³⁶ Riporto qui il testo originale. L'edizione della *Tentation de saint Antoine* da cui si cita è quella curata da Claudine Gothot-Mersch per Gallimard, Paris, 1983, pp. 76-77 (ch. II): «Une fois de plus je me suis trompé! Pourquoi ces choses? Elles viennent des soulèvements de la chair. Ah! misérable! Il s'élançait dans sa cabane, y prend un paquet de cordes terminé par des ongles métalliques, se dénude jusqu'à la ceinture, et levant la tête vers le ciel: Accepte ma pénitence, ô mon Dieu! ne la dédaigne pas pour sa faiblesse. Rends-la aiguë, prolongée, excessive! Il est temps! à l'œuvre! Il s'applique un cinglon vigoureux. Va donc, lâche! va donc! Bien! bien! Sur les bras, dans le dos, sur la poitrine, contre le ventre, partout! [...] Sifflez, lanières, mordez-moi, arrachez-moi! Je voudrais que les gouttes de mon sang jaillissent jusqu'aux étoiles, fissent craquer mes os, découvrir mes nerfs! Des tenailles, des chevalets, du plomb fondu! Les martyrs en ont subi bien d'autres! [...] Il se flagelle avec furie. Tiens, tiens! pour toi! encore!... mais voilà qu'un chatouillement me parcourt. Quel supplice! Quelles délices! ce sont comme des baisers. Ma moelle se fond! je meurs!».

³⁷ Ivi, pp. 179-180 (ch. V): «ATYS: Le printemps ne reviendra plus, ô Mère éternelle! Malgré mon amour, il ne m'est pas possible de pénétrer ton essence. Je voudrais me couvrir d'une robe peinte, comme la tienne. J'envie tes seins gonflés de lait, la longueur de tes cheveux, tes vastes flancs d'où sortent les êtres. Que ne suis-je toi! que ne suis-je femme! – Non, jamais! va-t'en! Ma virilité me fait horreur! Avec une pierre tranchante il s'émascule, puis se met à courir furieux, en levant dans l'air son membre coupé».

³⁸ Roland Barthes, *S/Z*, trad. di Maria Lonzi, Torino, Einaudi, 1970.

sionale si manifesta, ma non deflagra. Diversamente accade nella *Tentation de saint Antoine*. Qui la deflagrazione è evidente e lo è tanto più quanto più è enfatizzata la potenza rimuovente del linguaggio. Al di là del desiderio, sorge la Cosa a due teste: il godimento e la morte: *Ma moelle se fond! je meurs!* – esclama Antonio, quando raggiunge la *jouissance* attraverso l'autofustigazione. In Mann l'esperienza flaubertiana è recepita integralmente: l'inaccessibilità mostruosa della Cosa che è, al contempo, la sovranità assoluta e nullificante del Linguaggio/dell'Opera. Ripercorriamo il celebre sogno dionisiaco di von Aschenbach ove ha luogo l'epifania del fallo:

L'inizio era angoscia, angoscia e desiderio e un'orrida curiosità di ciò che stava per venire. Era notte e i suoi sensi erano tesi in ascolto; poiché da lontano si avvicinava un tumulto, un rombo, un miscuglio di rumori [...]. Ma egli sapeva una parola, oscura, che nominava quanto stava per venire: *il dio straniero!* S'accese un bagliore fumoso: allora egli riconobbe un paesaggio di montagna. E nella luce malferma [...] si rotolavano e precipitavano vorticosamente uomini, bestie, uno sciame, un branco scatenato, – e inondavano il declivio di corpi, fiamme, tumulto e barcollanti danze circolari. Femmine [...] agitavano tamburini sopra le teste che, tra gemiti, gettavano all'indietro, brandivano fiaccole sfavillanti e pugnali nudi, portavano serpi sibilanti brandite a metà del corpo oppure si reggevano, urlando, i seni con le mani. Uomini villosi e vestiti di pellicce, le corna sul capo, chinavano le nuche, muovevano braccia e cosce, facevano rimbombare grandi piatti bronzei e con furia battevano sui timpani, mentre glabri fanciulli [...] pungolavano caproni, aggrappandosi alle loro corna e lasciandosi trascinare dai loro salti, giubilando. [...] Ma tutto permeava e dominava il suono del flauto, allettante e profondo. Spudorato e insistente, non invitava anche lui stesso, che con riluttanza viveva quell'esperienza, alla festa e all'eccesso dell'estremo sacrificio? Grande era la sua ripugnanza, grande il suo terrore, sincera la sua volontà di difendere fino all'ultimo ciò che egli era proprio contro lo straniero, il nemico dello spirito composto e dignitoso. Ma il rumore, l'ululato [...] cresceva [...]. Vapori assediavano la mente, l'acre odore dei caproni, esalazioni di corpi ansimanti, e un soffio come di acque putride, insieme a un altro ben noto: di piaghe e di morbo dilagante. Ai colpi dei timpani il suo cuore rimbombava, il cervello vorticava, rabbia lo colse e accecamento e voluttà inebriante, e la sua anima desiderava unirsi al baccanale del dio. Il simbolo osceno, enorme, di legno, fu messo a nudo ed eretto: e ancor più sfrenati gridavano la parola del rito. [...] Ma il sognatore era ora insieme a loro, in loro e apparteneva al *dio straniero*. Anzi, essi erano lui [...]. E la sua anima assaporò lussuria e furore di morte.³⁹

La risorgenza della pulsione sessuale si proietta e traduce in un'epifania fallica che è immagine rovesciata della *manca* cui il sognatore è assoggettato. Dioniso è dio che annichila: il fallo del dio è *segno* di ciò che in Aschenbach *manca* per essenza, è segno della sua castrazione vittimaria. Il teatro (*Schauplatz*) di quel sogno – osserva la voce narrante anonima – devasta von Aschenbach, annientandone non solo la cultura, ma l'intera esistenza, *ließen seine Existenz, ließen die Kultur seines Lebens verheert, vernichtet zurück*.⁴⁰ Ed è proprio in seguito a quel sogno che von Aschenbach riconosce definitivamente in sé e nella propria opera la voragine dell'abisso, *Abgrund*. Si tratta dell'abisso che separa luttuosamente il desiderio dall'oggetto e che la potenza rimuovente del linguaggio sancisce e moltiplica. Già prima del crollo, von Aschenbach avvertiva oscuramente in sé un'«inclinazione proibita all'inarticolato, allo smisurato, all'eterno, al nulla, esattamente

³⁹ Mann, *La morte a Venezia*, cit., pp. 219-221. Non sviluppo e mi limito a segnalare l'evidente rapporto di questo brano con *La nascita della tragedia* di Nietzsche. L'intenzione di Mann è certo quella di mettere a distanza il dionisismo nietzschiano come forma di autodistruzione: il problema è se tale tentativo di distanziamento sia riuscito e, se sì, in che termini.

⁴⁰ Ivi, p. 218.

opposta al suo compito e proprio per questo seducente»,⁴¹ rappresentandosela esteticamente, quella tendenza, come “la perfezione del nulla”. E tuttavia, dopo che la rivelazione del sogno lo ha colto, l’Abisso gli si mostra per ciò che è:

A noi poeti è precluso il cammino della bellezza senza che Eros si accompagni a noi e si eriga a nostra guida; sì, per quanto possiamo essere, a modo nostro, eroi e baldi guerrieri, siamo pur sempre come donne, poiché passione è ciò che ci innalza, e il nostro desiderio deve rimanere amore, – questo è il nostro piacere, questa la nostra onta. Vedi tu ora che noi poeti non possiamo essere né saggi né dignitosi? [...] La maestria del nostro stile è menzogna e follia [...], l’educazione del popolo e della gioventù per mezzo dell’arte un’impresa audace che bisogna proibire. Come potrebbe infatti essere idoneo a educare colui che porta in sé, innata, un’incorreggibile tendenza all’abisso (*Abgrund*)? Ben vorremmo rinnegarlo, l’abisso, [...] ma ovunque ci volgiamo l’abisso ci attrae. Così, ad esempio, rinneghiamo la conoscenza che dissolve, poiché la conoscenza [...] è senza dignità e rigore; la conoscenza sa, comprende, perdona, senza contegno e senza forma; ha simpatia per l’abisso. Noi dunque la riproviamo con decisione e d’ora in poi la nostra mira è rivolta unicamente alla bellezza [...], alla seconda spregiudicatezza e alla forma. Ma forma e spregiudicatezza conducono all’ebbrezza e alla concupiscenza, [...] conducono all’abisso, all’abisso anch’esse. A noi poeti, dico, ci conducono, poiché non siamo capaci di elevatezza, ma solo di eccesso.⁴²

Quell’Abisso – ora Aschenbach sa – è il vortice annientante della *manca* sulla quale il desiderio si costituisce e che informa a sé il linguaggio dell’Opera.

Nel *Picture of Dorian Gray* il movimento che, insieme, lega e oppone tra loro l’epifania della Cosa e la rimozione operata dalla Forma, è rappresentato nel finale del capitolo XIII, quasi una scena allegorica, dove l’Artista viene obbligato dall’Oggetto del suo desiderio e della sua arte (Dorian) a guardare il dissolversi delle forme da lui stesso ideate e tracciate sulla tela, sperando l’emergere, dal fondo e dall’interno di quelle forme, d’un’incognita energia in cui si mescolano orrendamente il vitale pullulare della carne e il suo disfarsi in putredine – visione insostenibile di una *cosa* dove si agitano contemporaneamente la vita e la morte, una morte vivente, una vita che si nutre della propria morte.

Era dal di dentro, sembrava, che quella lordura e quell’orrore erano provenuti. Come se una forza vitale interna fosse germinata, la lebbra del peccato stava lentamente smangiando tutto. Un corpo che marcisce dentro una tomba umida non era altrettanto spaventoso.⁴³

Wilde sceglie, com’è evidente, il registro dell’apocalisse ed estremizza la crisi del fare artistico fino a un punto di non ritorno: la morte di Basil – ucciso, si badi, da Dorian ovvero dall’Opera stessa – rappresenta la morte di ogni arte che pretenda di essere esercizio cosciente. È un commiato dell’Artista dall’Opera. Una definitiva rottura tra l’Arte e il Soggetto che, producendola, si annichila.

⁴¹ Ivi, p. 124: «Aus einem verbotenen, seiner Aufgabe gerade entgegengesetzten und eben darum verführerischen Hange zum Ungegliederten, Maßlosen, Ewigen, zum Nichts».

⁴² Ivi, pp. 231-233.

⁴³ Qui la traduzione del passo è mia, ma si confronti l’edizione italiana: Wilde, *op. cit.*, p. 168. Riporto il testo originale perché il gioco linguistico wildiano su alcuni termini chiave possa risultare appieno: «It was from within, apparently, that the foulness and horror had come. Through some strange quickening of inner life the leprosy of sin were slowly eating the thing away. The rotting of a corpse in a watery grave was not so fearful».

4. La domanda terribile

Diversa la morte di von Aschenbach: al contrario di quella wildiana, che è una sentenza apocalittica, la morte di von Aschenbach è uno scenario possibile, se vogliamo, un'*ipotesi*, e, forse soprattutto, un *esorcismo*. È nota la professione di ironia sottoscritta da Mann nelle *Considerazioni di un impolitico* in merito all'opera dell'artista e la contemporanea rivendicazione d'una "borghese morale del lavoro" che, congiuntamente, distanziano il soggetto, la sua *materia peccans* o, se preferiamo, la sua esperienza della vita, dalla scrittura, dallo stile e dalla rappresentazione. Centrali sono, a questo proposito, alcune pagine dello *Spirito della borghesia*. Qui, Mann, attraverso Lukács (specificamente, attraverso il saggio su Theodor Storm contenuto in *L'anima e le forme*), costruisce un'opposizione tra «l'estetismo monacale di Flaubert», tra la flaubertiana «negazione e mortificazione della vita a vantaggio dell'opera», tra il «mondo *bourgeois* [...] finto e possente, ascetico e orgiastico insieme, di cui Flaubert ci dà l'esempio più famoso», tra «l'estetismo monacale di Flaubert, e il suo modo di vivere borghese che era poi una maschera nichilistica»,⁴⁴ e la propria ("tedesca") posizione rispetto al fare artistico, ovvero:

La mia 'opera' è solo un mezzo per dare un contenuto etico alla mia vita. La mia 'opera' – *sit venia verbo* – non è il prodotto, il significato e lo scopo di una negazione ascetica e orgiastica della vita, bensì un modo di esprimersi eticamente della mia stessa vita: una prova in questo senso è data già dalla mia tendenza all'autobiografia, che è di scaturigine etica, ma non esclude di certo la più vivace volontà estetica tesa verso una *realtà distanziata e oggettivata*, una volontà che si conferma dunque come semplice impegno di *fedeltà al mestiere* e produce, fra l'altro, quel diletterantismo stilistico che lascia parlare le cose e, per esempio, nel caso de *La morte a Venezia*, provocò quello sbalorditivo malinteso, assai diffuso nel pubblico, secondo il quale l' 'atmosfera ieratica', la 'maestria dello stile' di quel racconto sarebbero una mia personale pretesa, qualcosa con cui ambissi adornare e mettere in evidenza, ridevolmente, me stesso, mentre si trattava solo di adeguazione stilistica, di *parodia* insomma... Quello che conta per me non è dunque l' 'opera', ma la mia vita. Non è la vita un mezzo per conquistare un ideale di perfezione estetica; *il lavoro è invece un simbolo di vita morale*.⁴⁵

La fragranza dell'evocazione di Flaubert è, mi sembra, evidentissima e del tutto sintomatica: Flaubert, la sua concezione dell'arte centrata sulla negazione e sulla rimozione pulsionale a favore dell'Opera e del Linguaggio, è qui, se così si può dire, il "mostro" da esorcizzare, tanto più da esorcizzare quanto più influente e presente all'orizzonte stesso della scrittura manniana e, in particolare, della *Morte a Venezia*. Flaubert, come anche il Wilde del *Picture of Dorian Gray*, è quell'artista dell'*Abgrund* che Mann ha in orrore e, quindi, nega di essere. Ma la Negazione, *Verneinung*, è sempre in relazione all'Incontro. Quella che Mann chiama *parodia* è piuttosto un rito espiatorio, una sorta di autopurificazione che distanzi l'Abisso – *distanziare, oggettivare* dice Mann nel passo che ho citato sopra: si tratta di mettere in salvo (goethianamente, verrebbe da dire) *se stesso*, la Vita, dall'Opera, ridescrivendo l'arte come il borghese mestiere di scrivere. E ancora alla luce della Negazione andranno lette, credo, le tesi di *Ironia e radicalismo*: «l'ironia è erotismo»,⁴⁶ vi scrive Mann. *Eros im Worte sei* diceva, invece, tra sé e sé von Aschenbach. Attraverso il suo personaggio Mann afferma che l'eros sta nel Linguaggio (Dorian Gray –

⁴⁴ Mann, *Considerazioni di un impolitico*, a cura di Marianello Marianelli e Marlis Ingenmey, Milano, Adelphi, 1997, p. 120.

⁴⁵ Ivi, pp. 121-122.

⁴⁶ Ivi, p. 566.

lo ricorderemo, per parallelismo – scopriva che il Linguaggio articola l'esperienza della vita e la rende significativa), per poi ritrattare o meglio "spiegare" le parole del personaggio in quanto Autore... così suggerendo, implicitamente, come la voce del personaggio sia solo *finzione*. Basterà a noi lettori questa rassicurazione per archiviare la domanda di von Aschenbach: *Und ist nicht das Nichts eine Form des Volkommenen?* È una domanda potentissima, che sfida tutta la tradizione ontologica occidentale, come Heidegger ben sapeva, e pone il problema della creazione e della Forma: il problema, per dirlo in termini heideggeriani, dell'*Ursprung des Kunstwerkes*. La demonicità di tale domanda, già annunciata da Nietzsche⁴⁷ e divenuta poi tipicamente novecentesca, è da Goethe affidata, appunto, al labbro di Mefistofele, quando il fatale attimo di Faust è scoccato e l'uomo del desiderio cade riverso a terra:

Passato! Una parola sciocca. Perché passato?/ Passato e puro nulla sono la stessa cosa!/ A che pro dunque l'eterno creare?/ Per far sparire il creato nel nulla!/ "E' passato!" Che senso ha?/ È come se non fosse stato affatto,/ eppure gira in tondo, come fosse./ Per me io preferisco il vuoto eterno.⁴⁸

E il diavolo tentatore di Antonio ancora ripete il dubbio all'orecchio dell'artista-asceta:

La forma è forse un errore dei tuoi sensi, la Sostanza un'immaginazione del tuo pensiero. Salvo che, il mondo essendo un flusso perpetuo di cose, l'apparenza non sia, al contrario, tutto ciò che vi è di più vero, l'illusione la sola realtà. Ma sei tu sicuro di vedere? Sei tu sicuro addirittura di vivere? Forse non c'è nulla!⁴⁹

⁴⁷ Per il rapporto Mann-Nietzsche-Heidegger rimando al saggio di Giampiero Moretti, *Friedrich Nietzsche tra Martin Heidegger e Thomas Mann* in questo stesso numero.

⁴⁸ *Faust II*, vv. 11.595-11.603, trad di Andrea Casalegno, a c. di Italo Alighiero Chiusano, Milano, Garzanti, 1994.

⁴⁹ Flaubert, *op. cit.*, pp. 214-215.