I MOVIMENTI DEL SUONO

sandro naglia

MANN, MAHLER, VISCONTI
morte a venezia



ikonaLíber

collana *I movimenti del suono*

Sandro Naglia

Mann, Mahler, Visconti:
Morte a Venezia

ikonaLíber

© Edizioni ikonaLíber, 2013
viale Alcyone, 228 • 66023 Francavilla al mare
via Lago di Lesina, 15 • 00199 Roma
tel. 06 • 86329653
ikonaliber@ikona.net
[www.ikonaliber.com]

Tutti i diritti riservati.
Quest'opera è protetta dalla *Legge sul diritto d'autore*.
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, se non autorizzata.

ISBN: 978-88-97778-15-8

prima edizione e-book: IkonaLíber, 2012
ISBN: 978-88-97778-02-8

(prima edizione a stampa: Tracce, 1995)

In copertina: Fabrizio M. Rossi, *Barbana*
Progetto grafico e impaginazione: studio Ikona [www.ikona.it]

Sommario

Introduzione 7

Parte prima: romanzo - film

I 11

II 17

III 23

IV 29

V 35

Parte seconda: Aschenbach - Mahler

I 39

II 44

III 48

Parte terza: Mann - Mahler - Visconti

I 53

II 58

III 61

Introduzione

Ogni trascrizione cinematografica di un'opera letteraria ripropone inevitabilmente il problema del confronto tra l'opera originale e la trascrizione stessa, sia per quanto concerne la "traduzione" da un linguaggio espressivo a un altro di natura differente, sia per ciò che riguarda la "fedeltà" non solo letterale ma anche "ideologica" della nuova opera rispetto a quella da cui ha preso le mosse.

A questo proposito bisogna innanzitutto distinguere il concetto di *interpretazione* da quello di *trasposizione*. Se l'interprete parte da un testo per farsi tramite (con il proprio stile) della sua realizzazione – è il caso, per esempio, dei musicisti non-compositori, o dei registi di teatro di repertorio – il traspositore si *sovrappone* all'opera originale in base alla propria poetica (o perlomeno in base alla propria personalità artistica). Nel primo caso il testo originale da interpretare mantiene un'importanza assoluta essendo, per cosí dire, punto di partenza e punto d'arrivo; nel secondo caso si viene a creare uno "scontro" – piú che un incontro – di diverse personalità artistiche: il testo originale, con l'insieme dei suoi diversi livelli di leggibilità, è assunto come *base* per una *nuova* opera, e il giudizio estetico deve concentrarsi soprattutto su questa nuova opera (e si tenga presente che *trasposizioni* possono essere effettuate anche all'interno del medesimo sistema di significazione estetica: è il caso per esempio delle messinscene shakespeariane di Carmelo Bene, o dei *remake* di vecchi film).

D'altro canto, il confronto diretto tra opera originale e "opera trasposta" è spontaneo e giustificato proprio in quanto *parte integrante* del procedimento creativo che ha portato alla realizzazione della nuova opera.

Il caso del film *Morte a Venezia* di Luchino Visconti (1971) dall'omonimo romanzo breve di Thomas Mann [1] può considerarsi emblematico riguardo al discorso teorico tracciato finora. Diviso fra fedeltà quasi calligrafica e tradimenti sostanziali del testo manniano, il film divise a sua volta la critica in due fazioni molto nette: chi vi vedeva una splendida e profondamente

[1] Mann Thomas: *Der Tod in Venedig*; München, Hyperionverlag, 1912 [tr. it. a cura di Salvatore Tito Villari: *La morte a Venezia*; Milano, Garzanti, 1965 (tutte le citazioni saranno riferite a questa traduzione, edita congiuntamente a *Tonio Kröger* e *Cane e Padrone*)].

corretta lettura del romanzo, e chi riteneva che il romanzo fosse stato palesemente travisato.

Questo giudizio di Cesare Cases – pur essendo di qualche anno posteriore all'uscita del film, e pur venendo da un critico letterario tanto insigne quanto ostile al mezzo cinematografico – sintetizza molto bene il tipo di perplessità suscitate dal film nella seconda delle suddette "fazioni":

> Il film realizzato da Luchino Visconti [...], perfetto nella mirabile ricostruzione archeologica del grande albergo e del Lido, nella resa degli ospiti, della famiglia di Tadzio e di Tadzio stesso, [...] ha dovuto restringere la parte della città di Venezia (forse perché il mezzo la escludeva proprio come fonte olfattiva) ed è completamente fallito nella figura di Aschenbach. Ciò può essere dovuto a una scelta sbagliata dell'attore o al fatto che Visconti è migliore affrescatore che narratore (anche qui ha cercato di rimediare moltiplicando inutilmente gli elementi narrativi, facendo di Aschenbach un musicista e pasticciando la sua vita con quella di Mahler e del Leverkühn del *Doctor Faustus*), ma la ragione ultima sta nella difficoltà di rendere oggi credibile, e con un mezzo cosí inidoneo come lo schermo, un personaggio che tanto altamente incarna la sublimazione. L'Aschenbach di Visconti è piú simile allo Humbert-Humbert di Nabokov che al prototipo manniano, è un buongustaio professionale di efebi come quello lo è di lolite. Con ciò tutta la tensione tragica del racconto si riduce a un aneddoto splendidamente incorniciato dalla *belle époque*. [2]

Giudizio emblematico, dicevamo, non tanto per i "capi d'accusa" quanto perché dimostra una mancanza di disposizione a voler capire le ragioni dei cambiamenti operati da Visconti rispetto al testo di partenza: in pratica una mancanza di disposizione a concedere al film un suo valore estetico autonomo.

Questo saggio intende ripercorrere, tramite la comparazione del testo manniano con il film finito nonché con le fasi sceneggiative intermedie, i cambiamenti operati dal regista rispetto al testo originale, cercando di focalizzare in essi gli aspetti connessi alla poetica viscontiana. In particolare sarà studiato approfonditamente il significato del cambiamento piú sostanziale apportato da Visconti al testo manniano: la trasformazione del protagonista da scrittore in compositore, con l'esplicitazione dei riferimenti alla figura di Gustav Mahler già presenti nel racconto.

[2] Cesare Cases: *Nota introduttiva* a Mann T: *La morte a Venezia* [tr. it. di Bruno Maffi]; Milano, Rizzoli, 1975: pp. 21-22.

Parte prima

Romanzo - film

I

Il film inizia con l'arrivo del protagonista a Venezia. Vengono dunque omesse le prime pagine del romanzo [3]: quelle che si svolgono a Monaco (l'episodio della passeggiata), gli *excursus* sulla vita e il carattere di Aschenbach (alcuni dei quali verranno parzialmente recuperati nei *flash-back* nel corso del film, come vedremo), la descrizione del viaggio che porta Aschenbach a Venezia attraverso la costa istriana.

In questo modo il film già si discosta decisamente da alcuni principii strutturali della novella, proponendone a sua volta dei propri. Infatti, al di là dell'episodio della passeggiata di Aschenbach a Monaco e della scena del cimitero, che Visconti aveva previsto in sceneggiatura [4] e anche girato, eliminandola poi dalla versione finale del film [5], le prime pagine della novella presentano già *in nuce* alcuni nodi poetico-drammatici destinati a percorrere tutta l'opera.

A livello puramente strutturale, lo straniero vestito da viaggiatore che Aschenbach incontra nel cimitero di Monaco è la prima di una serie di figure "perturbanti" in cui lo scrittore si imbatterà nel corso della sua avventura, una serie di "demoni" che accompagneranno il decadimento morale e biologico del protagonista: il «marinaio gibboso e sudicio» e l'ufficiale di bordo (p. 89) [6], il «falso giovane» tra i commessi polani (pp. 91 e segg.), il gondoliere (pp. 95 e segg.), il saltimbanco (pp. 137 e segg.), forse anche il direttore dell'albergo (cfr. soprattutto p. 116).

Alcuni di questi personaggi hanno anche un valore "figurale": il «falso giovane» è prefigurazione di Aschenbach alla fine del racconto, dopo la seduta cosmetica dal barbiere, il gondoliere può essere interpretato come *figura*

[3] Complessivamente le pp. 75-89 dell'edizione cui facciamo riferimento (d'ora in poi designata come *Lmav*).
[4] Visconti Luchino: *Morte a Venezia* (a cura di Lino Micciché); Bologna, Cappelli, 1971: p. 151, pp. 170-171 (il volume comprende, oltre a contributi critici e interviste: la prima scaletta-trattamento del film con riferimenti alla seconda – d'ora in poi: ST 1 e ST2 –, la sceneggiatura originale del film, e la sceneggiatura desunta alla moviola dal film compiuto).
[5] Cfr. *ibid.*: p. 120 (e pp. 76-77).
[6] Anche queste figure erano in un primo momento previste in sceneggiatura; cfr. *ibid.*: pp. 172-173, p. 203 (e p. 120).

è in un certo senso l'avanzare sulla scena del protagonista. È importante notare che in ST2 e nella sceneggiatura originale [102] era previsto in questa scena un monologo detto dalla voce fuori campo di Aschenbach (con «un tono sicuro e sereno, come di chi ha trovato la verità e un nuovo equilibrio» [103]) tratto dal passo di imitazione platonica delle pp. 152-154 del romanzo. Anche la geniale idea dello sciogliersi del belletto era nella sceneggiatura originale, ma anticipata in una scena precedente poi soppressa [104].

I cambiamenti operati da Visconti rispetto alla sceneggiatura originale appaiono cosí volti a conferire una maggiore "unità di azione" a questa scena, che però – non tanto paradossalmente – proprio per essere piú "teatrale" risulta cinematograficamente piú incisiva come finale del film.

E la grande bellezza figurativa delle immagini, unita alla musica di Mahler che ritorna nelle ultime inquadrature, riaffermano la scelta viscontiana di fare di *Morte a Venezia* una "sinfonia della decadenza".

[102] Cfr. *ibid.* p. 166 e pp. 234-235.
[103] *Ibid.*: p. 234.
[104] *Ibid.*: p. 229 (scena 78).

Parte seconda

Aschenbach - Mahler

I

Il cambiamento piú sostanziale apportato da Visconti al testo manniano è però – come si è detto – la trasformazione del protagonista da scrittore a compositore.

Se da un lato si tratta "solo" dell'esplicitazione dei riferimenti alla figura di Gustav Mahler già presenti nel romanzo, d'altro canto tramite questo cambiamento vengono solidamente giustificati (entrando a far parte compattamente del tessuto narrativo del film) tanto la colonna sonora mahleriana quanto l'accostamento a *La morte a Venezia* di spunti tratti dal *Doctor Faustus*. In questo senso si potrebbe quasi considerare la componente mahleriana il *trait d'union* tra il racconto originale e le suggestioni poetico-culturali messe in gioco da Visconti nella sua trasposizione, non ultimi – come vedremo – i riferimenti a Nietzsche.

Visconti ha dichiarato:

> Il punto di partenza fondamentale è che al cinema è piú "rappresentabile" un musicista che un letterato, poiché, mentre di un musicista puoi sempre far sentire la musica, per un letterato sei costretto a ricorrere a espedienti fastidiosi e poco espressivi come la voce in *off*. Se questo è il fondamento primo della scelta che ha trasformato Aschenbach da letterato a musicista, va però anche detto che ha avuto un suo peso determinante la suggestione derivante da alcune notizie e spiegazioni sulla novella che chiariscono come la concreta figura storica di un musicista, Gustav Mahler, abbia influito nell'ispirazione della novella di Mann. A parte Erika, che lo dice chiaramente nella sua prefazione all'epistolario del padre, lo stesso Mann ebbe ad affermarlo in una sua lettera del "21 al pittore Wolfgang Born che, senza alcun contatto previo su tale argomento con lo scrittore, aveva eseguito una serie di illustrazioni della novella, dando ad Aschenbach le fattezze di Mahler. [...] Ed è sempre Mann ad affermare che, proprio mentre a Brioni stava accingendosi alla stesura di *Morte a Venezia*, lo raggiungevano i bollettini medici sull'agonia del musicista e successivamente la notizia della sua morte che lo impressionò profondamente. E non si può neppure considerare casuale il fatto che il nome di Aschenbach sia Gustav, come appunto quello di Mahler. [105]

I documenti cui il regista fa riferimento sono i seguenti:

> Ma solo piú tardi si vedrà chiaramente quale incancellabile impressione la personalità del musicista avesse lasciato in Thomas Mann. Di fronte alla notizia della sua

[105] *Un incontro al magnetofono...*, *cit.* pp. 114-115.

Concludiamo citando ancora Micciché:

> Per Visconti il mondo di Pupe e Ottavio [i protagonisti de *Il lavoro*, episodio di *Boccaccio '70* del 1962] aveva preso a morire nella seconda parte dell'Ottocento quando gli ultimi "gattopardi" si erano inginocchiati a contemplare le stelle in solitudine, incapaci di accettare il nuovo e troppo intelligenti per ancorarsi al vecchio; e aveva concluso la propria agonia nel 1911, su una spiaggia veneziana, ricercando la Bellezza e la Morte in una consapevole volontà di autodissolvimento, tendendo la mano verso orizzonti ormai impossibili. [136]

[136] Micciché L: *op. cit.*: p. 41.

Parte terza

Mann - Mahler - Visconti

I

Nella prima parte di questo saggio abbiamo sottolineato i legami tematici che intercorrono tra *La morte a Venezia* e altre opere di Mann (principalmente *La montagna incantata* e il *Doctor Faustus*), come pure tra *Morte a Venezia* e altri film di Visconti (soprattutto *La caduta degli dei* e *Ludwig*); abbiamo visto inoltre come i prestiti manniani nel cinema viscontiano siano numerosi e – diremmo – componente fondamentale anche al di là dei film su citati.

D'altro canto la presenza mahleriana nell'opera di Mann è altrettanto importante (*La morte a Venezia*, *Doctor Faustus*), conseguenza di un'affinità tra le poetiche dello scrittore e del compositore, che Visconti in *Morte a Venezia* ha voluto a suo modo esplicitare.

Quello che vorremmo cercare di definire a questo punto, dopo aver esaminato i motivi dei cambiamenti piú sostanziali apportati da Visconti, nella sua trasposizione, alla trama del romanzo, è proprio la componente viscontiana che si è sovrapposta alla materia di partenza, e di cui detti cambiamenti sono spia ed esplicitazione.

Da quanto detto nei capitoli precedenti sono emersi alcuni dati basilari:

a) a livello di struttura della narrazione, Visconti ha cercato di attuare una sorta di "unità di luogo", concentrando la trama del romanzo a Venezia e servendosi di *flash-back* per recuperare parte del materiale altrimenti omesso;

b) Visconti ha sottolineato maggiormente, rispetto al romanzo, la passione omosessuale di Aschenbach per Tadzio, il quale è divenuto un "angelo tentatore" piú provocante che nel romanzo;

c) il finale del film è decisamente piú "melodrammatico" di quello del romanzo.

Ma torniamo per un attimo a Mann, il quale ha parlato in momenti diversi del proprio romanzo:

> ...Io sono al lavoro: una cosa parecchio singolare, che mi sono portata da Venezia, una novella, di tono puro e severo, che tratta di un caso di pederastia in un artista

Finito di stampare per IkonaLíber
nel mese di aprile 2013
da Press up srl
su carte certificate ecologiche FSC
Fedrigoni *Tintoretto* e *Symbol Freelife*.
Composto in *Scala* e *Scala sans*.

«Ogni trascrizione cinematografica di un'opera letteraria ripropone inevitabilmente il problema del confronto tra l'opera originale e la trascrizione stessa».

Questa monografia su *Morte a Venezia* di Luchino Visconti – tramite un attento studio comparativo del testo filmico rispetto a quello letterario di Thomas Mann – esplora le peculiarità dei diversi linguaggi espressivi e le radici culturali sottostanti l'ispirazione sia del regista sia dello scrittore.

Il risultato è una sorta di "via del canto" nella cultura europea del secolo scorso, accompagnata dalla musica e dalla figura di Gustav Mahler.

Sandro Naglia (1965) si occupa di musica, cinema e letteratura.

Ha esordito come cantante lirico nel 1987 e come direttore d'orchestra nel 2001, esibendosi in molti paesi d'Europa, America, Asia e Oceania e incidendo piú di quaranta dischi per DG-Archiv, Naive-Opus 111, Glossa, Arts e altre case discografiche.

Ha pubblicato saggi su riviste (tra cui "Belfagor", "Micromega", "Linea d'ombra", "Cinema Sessanta", "Culture Teatrali"), e tradotto in italiano opere di H. James, F. Pessoa, M. Duras.

In volume: *Uzbekistan: un viaggio*, 2005. *Festina Lente. Taccuini 1993-2007*, 2011. Ha curato *Voci per un'Enciclopedia della Musica* di Adriano Glans, 2012.

Per questa casa editrice: *Il processo compositivo in Gesualdo da Venosa: un'interpretazione tonale*, 2012. Ha curato la prima edizione italiana delle *Trois chansons mortes* di F. Pessoa, 2012.

ISBN 978-88-97778-15-8

9 788897 778158

€ 9,00