



URN:NBN:NL:UI:10-1-116718 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 29, 2014 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Un corpo a corpo tra libro e film *Morte a Venezia*, tra Thomas Mann e Luchino Visconti

Recensione di: F. Bono, L. Cimmino, G. Pangaro (a cura di), *Morte a Venezia. Thomas Mann/Luchino Visconti: un confronto*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014, 238 p., ISBN: 9788849839371, € 14,00.

Thea Rimini

Non si sarebbe potuto scegliere un titolo più adatto per la serie di studi sulla trasposizione cinematografica di testi letterari pubblicata da Rubbettino. 'Corpo a corpo', questo il titolo della collana, riassume infatti il senso del volume curato da Francesco Bono, Luigi Cimmino, Giorgio Pangaro e dedicato al rapporto tra la novella di Thomas Mann, *Morte a Venezia*, e il film, omonimo, girato nel 1971 da Luchino Visconti. Gli studiosi, italiani e stranieri, che partecipano al volume intraprendono, nei loro saggi, un combattimento ravvicinato tra testo e immagine per coglierne nessi e scarti. Non c'è una metodologia omogenea per tutti i saggi, ma la pluralità dei punti di vista rende più ricca e interessante la lettura e potrà essere considerata come un punto di partenza per future ricerche sulla trasposizione cinematografica di testi letterari. Pur nella diversità di metodi e di ambiti disciplinari (gli autori sono germanisti, filosofi, musicologi, oltre naturalmente a storici del cinema), gli studiosi evitano di concentrarsi sull'annosa, e sterile, questione della fedeltà del film al libro per analizzare i processi traspositivi come processi di ri-creazione del testo di partenza. All'impianto monolitico, che inficia molti testi pubblicati sullo stesso argomento e li rende simili a libri 'a tesi', si sostituisce in questo volume una plurivocità feconda di stimoli e riflessioni.

I primi contributi affrontano il problema da un punto di vista ampio e generale. Dopo aver rintracciato i modelli filosofici (innanzitutto Nietzsche e la lotta tra apollineo e dionisiaco) e letterari (Tolstoj e Goethe) di *Morte a Venezia*, Schenk si sofferma sul ruolo centrale svolto nella novella dalla dicotomia di matrice freudiana tra *eros* e *thanatos*, tra libido e pulsione di morte. Al di là delle differenze, ciò che più accomuna libro e film è il tema della decadenza. Se la novella può essere ancora considerata come esempio letterario del Decadentismo, il film è 'una reminiscenza profondamente malinconica, pessimistica, della fin de siècle e del Decadentismo' (p. 26). Con un approccio più semiotico, il secondo saggio (De Giusti) passa in rassegna la filmografia viscontiana alla ricerca di un atteggiamento uniforme adottato dal regista nell'affrontare la trasposizione cinematografica di un testo letterario. Eccetto il caso del *Gattopardo*, film molto fedele al romanzo di Tomasi di Lampedusa, Visconti rivela, nelle sue pellicole, un uso libero e disinvolto dei testi letterari di partenza.

Con il terzo saggio si inaugura una seconda sezione caratterizzata da un confronto più diretto tra film e libro volto non a offrire un giudizio di valore, bensì a

esaminare i tratti peculiari delle due opere. Di grande interesse è il contributo di Cimmino che individua la differenza tra novella e film nella diversa concezione del mito. Mentre nel libro il mito consiste in figure del passato utilizzate per 'dare forma al presente', nel film il mito incarna 'il senso solo negativo di un convincimento illusorio rivelato dall'intelligenza e dal principio di realtà' (p. 48). Se Cambi si concentra sullo scarto tra la dimensione ironica adottata da Mann nei confronti del suo personaggio e quella tragica scelta da Visconti per ritrarre la debolezza del suo protagonista, Spedicato conduce un confronto serrato tra libro e film avvalendosi della nozione di 'equivalenza'. Il *tertium comparationis* tra i due sistemi semantici differenti (letteratura e cinema) è da rintracciare, secondo Spedicato, nell'estetismo, nell'idea cioè che l'arte sia una forma di conoscenza della verità. Sia Mann che Visconti considerano l'estetismo un 'ostacolo' (p. 65) da superare affinché l'artista possa confrontarsi con la società ma per farlo adottano soluzioni differenti. Il primo insiste sull'ironia, l'altro sulla 'solitudine autodistruttiva' (p. 65) che l'estetismo produce.

Seguono poi alcuni saggi dedicati alle coordinate essenziali di ogni storia: il tempo e lo spazio. Pangaro si sofferma sul tempo e sulle emozioni avvertite dal protagonista della storia stessa. Al di là della diversa scansione temporale che viene parzialmente risolta attraverso l'uso di flashback, la deviazione maggiore del film rispetto al libro consiste nel non aver colto quella che è una delle caratteristiche più importanti del personaggio di Aschenbach, ossia 'la nostalgia del futuro' (p. 84). Attraverso una puntuale analisi delle sequenze, il secondo saggio dedicato al tempo (Dottorini) utilizza invece la nozione di 'durata filmica' del filosofo francese Badiou. Per risolvere lo scarto tra la fissità del romanzo e il movimento del mondo filmico, ovvero, in altre parole, per 'rendere mobile' (p. 96) la pagina, Visconti ricorre all'ibridazione del linguaggio letterario con altri linguaggi, innanzitutto con quello musicale.

La difforme rappresentazione dello spazio realizzata nel libro e nel film è invece al centro del saggio di Galli. Per Mann confrontarsi con Venezia significa confrontarsi con una città 'metatesto' (p. 102), cioè con una serie di immagini, per lo più oleografiche e stereotipate, che negli anni si sono affastellate nella rappresentazione della città lagunare. E Mann non rifugge i cliché, perché la Venezia di Aschenbach è proprio la Venezia stereotipata. Di più. Rappresentare la città lagunare in queste forme è un modo, per Mann, di prendere in giro lo scrittore laureato protagonista della sua novella. Con Visconti Venezia è diventata un «macrotesto» (p. 106) anche cinematografico, complici i numerosi film girati nella città lagunare. Nel rappresentarla, però, il regista non impiega i toni parodici di Mann, bensì relega Venezia a sfondo, e la ritrae sempre fuori fuoco e mai in soggettiva: 'Se lo Aschenbach manniano [...] non vede molto altro rispetto a quanto vedrebbe un qualunque turista, l'Aschenbach viscontiano non vede proprio niente' (p. 110).

I tre saggi successivi affrontano la trasposizione cinematografica da tre diversi punti di vista: il tema dello sguardo, i rapporti intervisuali, le citazioni musicali. Bacon dimostra come Visconti, per evitare di scadere nel voyeurismo, rappresenti in modo ambiguo il motivo del 'chi guarda chi' non permettendo allo spettatore di capire se gli sguardi si incrocino oppure rimangano distanti. Utilizzando l'interpretazione lacaniana di McGowan, Bacon definisce il film di Visconti un esempio di 'cinema of intersection' in cui 'l'incontro con quel che resta tenacemente un oggetto del desiderio solo immaginario ha effetti devastanti' (p. 124). Utilizzando le categorie di intermedialità formulate da Jens Schröter, Blom si sofferma invece sugli aspetti 'pittorici' del film. I movimenti di macchina utilizzati per dare profondità alle immagini, secondo Blom, trovano una corrispondenza nei panorami

del XIX secolo e, più in generale, le immagini del film rinviano alla pittura *fin de siècle*, ma anche a quella francese di metà Ottocento e alle marine italiane.

Con un approccio musicologico, Caroccia si sofferma sul cambiamento della professione del protagonista operato da Visconti – da scrittore a compositore – prendendo in prestito dei tratti della biografia di Mahler. Vengono analizzate le diverse citazioni sonore di Mahler presenti nel film evidenziandone il senso di ambiguità e inquietudine che trasmettono. Il triangolo Mann, Mahler, Visconti così delineato si arricchisce di altri due nomi: Nietzsche e Wagner che diventano dei punti di riferimento essenziali tanto per lo scrittore quanto per il regista. E ‘la pellicola rappresenta null’altro che una lente d’ingrandimento che, attraverso Mann e Mahler, darà al regista la possibilità di osservare con un occhio critico lo sgretolamento di un determinato periodo storico, artistico, letterario, musicale e di un’intera società borghese in quella Venezia wagneriana intrisa di amore e morte’ (p. 170).

Completano il volume due esaurienti contributi sulla storia della ricezione della novella e del film in area angloamericana e italiana. Il primo (Clericuzio), dopo aver sottolineato la difficoltà di tradurre la novella in inglese a causa dello stile (lunghe frasi subordinate), mette in evidenza come Mann dopo il Nobel e il trasferimento negli Stati Uniti sia diventato il punto di riferimento letterario della cultura omosessuale della generazione a lui successiva. Oltre a ripercorrere la storia della ricezione del libro e del film in modo approfondito, il saggio si sofferma con taglio originale sulle riscritture del libro e del film realizzate da compositori, coreografi, e registi cinematografici. Completa e capillare è anche la storia della ricezione italiana del film (Bono e Sarro) ricostruita attraverso un imponente spoglio di quotidiani e riviste specialistiche. Chiude il volume una bibliografia aggiornata.

Sarebbe stato opportuno inserire, al termine del libro, una conclusione che sottolineasse le linee-guida della ricerca e i risultati finali. Tuttavia l’assenza di un momento ricapitolativo non compromette la qualità del volume. Il principale punto di forza dei saggi, lo ribadiamo, è la diversità degli approcci che rende novella e film testi adatti a essere osservati da molteplici prospettive, illuminandone di volta in volta aspetti sempre nuovi e interessanti.

Thea Rimini

Département de Langues et Lettres, Faculté de Philosophie et Lettres
Université Libre de Bruxelles (CP 175), F.D. Roosevelt, 50, 1050 Bruxelles (Belgio)
thea.rimini@ulb.ac.be