

Anna Maria Belardinelli

*Dioniso e il dionisismo:
le Baccanti di Euripide e La Morte a Venezia di Thomas Mann**

Abstract

Death in Venice by Thomas Mann has numerous similarities in its content and structure with the *Bacchae* of Euripides. However, in the opinion of most critics, the presence of Dionysus and Dionysism in Mann's short novel depends on the author's classical culture, in particular on his familiarity with the works of F. Nietzsche (*The Birth of Tragedy*), J. Burckhardt (*Die griechische Kulturgeschichte*) and E. Rohde (*Psyche*). In this paper we try to show that *Death in Venice*, called by Mann himself "a tragedy", presents an articulation of the story that matches the dramatic setting of *The Bacchae*. This circumstance allows us to analyze the classical sources used by Mann beyond the mere reference or allusion, and makes it plausible that the composition of *Death in Venice* was inspired by a direct reading of Euripides' tragedy.

La Morte a Venezia di Thomas Mann presenta numerose analogie contenutistiche e strutturali con le *Baccanti* di Euripide. Tuttavia, a parere della maggior parte della critica, la presenza di Dioniso e del dionisismo nella novella manniana dipendono dalla cultura classica che deriva all'autore dalla lettura di F. Nietzsche (*La nascita della tragedia*), di J. Burckhardt (*Die griechische Kulturgeschichte*) e di E. Rohde (*Psyche*). In questo contributo si cerca di dimostrare che *La Morte a Venezia*, definita dallo stesso Thomas Mann una tragedia, presenta un'articolazione della vicenda secondo l'impostazione drammaturgica delle *Baccanti*. Questa circostanza, che permette di analizzare le fonti classiche usate da Mann al di là della semplice citazione o ripresa allusiva, induce a ritenere verosimile che lo scrittore tedesco abbia composto questo racconto ispirato da una lettura diretta del dramma euripideo.

δυσέρωτες δὴ φαινόμεθ' ὄντες
τοῦδ' ὅ τι τοῦτο στίλβει κατὰ γῆν

E noi ci dimostriamo amanti illusi
di tutto ciò che brilla sulla terra
Eur. *Hipp.* 193s.

1. Nelle *Baccanti* di Euripide¹ Penteo, il re di Tebe, è ossessionato dal disordine in cui versa la città, a causa dell'arrivo di uno Straniero, che, giunto dalla Lidia, tutto ricci

* Desidero ringraziare gli amici e colleghi Albio Cesare Cassio, Luca Crescenzi, Elisabeth Galvan, Antonella Gargano e Michele Napolitano, che hanno discusso con me l'argomento di queste pagine fornendomi preziosi suggerimenti. La responsabilità della tesi qui sostenuta è naturalmente solo mia.

¹ Le *Baccanti*, composte tra il 408 e il 406 durante il soggiorno di Euripide in Macedonia presso la corte del re Archelao, furono rappresentate postume ad Atene dal figlio o dal nipote del tragediografo insieme all'*Ifigenia in Aulide* e all'*Alcmeone a Corinto* (ora perduto), ottenendo il primo premio. La traduzione del testo euripideo citata in questo lavoro è stata elaborata – sulla base del testo dell'edizione di DODDS (1960²) – nell'ambito del laboratorio di traduzione di *Theatron. Progetto Teatro Antico alla Sapienza* da me coordinato cui hanno partecipato gli studenti del corso di laurea in Lettere Classiche e del corso di

biondi e profumato, sostiene la natura divina di Dioniso per celebrare la quale ha convinto le donne ad abbandonare le case e a correre sul Citerone, dove, si dice, con danze, festini e voluttuosi amplessi officiano i misteri ululati di «questo demone dell'ultima ora»². Dei dettagli di quanto accade sul monte Penteo viene informato dal Mandriano-Messaggero in una lunga *rhesis*³: tre branchi di donne, con a capo rispettivamente Agave, la madre di Penteo, e le di lei sorelle, Autonoe e Inò, si mostrano come un vero miracolo d'ordine per la compostezza con cui, una volta risvegliate dal sonno, si accingono a celebrare i riti dionisiaci⁴; ma, allorché il Messaggero e i suoi compagni mandriani tentano di catturare Agave e condurla prigioniera a Penteo, in preda all'eccitazione estatica, le donne fanno strage delle mandrie e delle greggi; con furia irrefrenabile mettono a soqquadro due borghi alle pendici del Citerone; infine, tornate nella radura montuosa da cui si sono mosse, lavano i loro corpi nelle sorgenti fatte scaturire miracolosamente⁵.

Il Messaggero, inorridito da quanto ha visto, conclude il racconto dicendo:

Il demonio chiunque egli sia, mio padrone,
accogli in città: ché è grande in ogni cosa,
e dicono, a quanto sento, che abbia dato
la vite che spegne agli uomini il dolore.
E se non c'è il vino, non esiste Amore,
non esiste un altro piacere per gli uomini.

770

Penteo, che considera il culto di Dioniso alla stregua di un'epidemia⁶, decide quindi di recarsi sul Citerone per punire le donne di Tebe. In realtà, poiché lo Straniero è lo stesso Dioniso, il quale ha deciso di vendicare, in questo modo, la madre Semele la cui unione con Zeus non era stata ritenuta vera dalle sorelle Agave, Autonoe e Inò, irretisce Penteo, facendolo cadere in una trappola: travestito da baccante per spiare i riti oggetto della sua ossessione, il re di Tebe sarà brutalmente dilaniato da Agave, che, insieme alle sorelle, lo ucciderà convinta di essersi avventata su di un leone.

laurea magistrale in Filologia, Letterature e Storia del Mondo Antico (Sapienza Università di Roma): nella redazione finale, in versi e per la messa in scena, la traduzione è stata curata da Giovanni Greco cui si deve anche la regia delle *Baccanti* di Euripide prodotte dal succitato progetto (<http://www.uniroma1.it/sapienza/teatro/progetto-theatron>).

² Cf. vv. 215-61 e, in particolare, il v. 219 da cui è tratta la citazione.

³ Cf. vv. 676-774.

⁴ Si sciolgono i capelli (v. 695); si assicurano alla spalla le nebridi, allacciandole con serpenti (vv. 696-98); allattano i cuccioli di animale (vv. 699-702); si cingono il capo con corone e con il tirso fanno prodigiosamente zampillare dal terreno acqua, vino, latte e miele, prova ed emblema della natura divina di Dioniso (vv. 704-13).

⁵ Cf. vv. 737-68.

⁶ Cf. vv. 778s.; ma si vedano già i vv. 343s.

Il protagonista de *La Morte a Venezia*⁷, lo scrittore Gustav von Aschenbach, in vacanza a Venezia per soddisfare un improvviso bisogno di evasione da una creatività metodica e faticosa, incontra nell'albergo di cui è ospite Tadzio, un giovane polacco quattordicenne, dal volto pallido e contornato da lunghi riccioli color miele, che ricorda le sculture dell'arte greca classica⁸. La conoscenza di questo ragazzo mina la sobrietà con cui Aschenbach aveva fino allora vissuto e gli crea uno stato d'animo di dolce ebbrezza⁹ che ben presto si tramuta in vera e propria mania nei confronti di Tadzio¹⁰. Una notte, in preda a tale ossessione, fa un sogno angoscioso e piacevole al tempo stesso. Nella visione onirica si svolge un baccanale orgiastico, opera del dio straniero, cui fa da sfondo un'atmosfera improntata al suono, alla musica e al buio della notte: nella luce malferma prodotta da un bagliore fumoso il sognatore vede avanzare, rotolando giù da una montagna, un branco scatenato, composto di donne vestite con pellicce lunghe fino ai piedi e con serpenti arrotolati a metà del corpo; uomini villosi anch'essi vestiti di pelliccia e con corna sul capo; glabri fanciulli con bastoni contornati di foglie. Questo gruppo di invasati è impegnato in una vorticoso danza: le donne agitando i tamburini sopra le teste, gli uomini battendo sui timpani e facendo rimbombare piatti bronzei, i fanciulli emettendo voci di giubilo: tutti ululano un grido dolce e selvaggio, fatto di consonanti morbide e con la *u* prolungata alla fine. Il suono di un flauto allettante e profondo permea e domina questa danza che si svolge intorno ad un simbolo fallico. Gli invasati, ridendo e gemendo, si cacciano a vicenda, si leccano il sangue dalle membra, si gettano sulle bestie per dilaniarle e trucidarle e l'uomo che sogna, vinto da una voluttà inebriante, si unisce al baccanale e diventa seguace del dio straniero cui ora appartiene¹¹.

Da questo sogno Aschenbach, vittima di tale esperienza dionisiaco-erotica¹², si risveglia senza forze e schiavo del demone. Come tutti gli amanti, desidera piacere, ma,

⁷ *La Morte a Venezia* fu pubblicata da Thomas Mann non ancora quarantenne nel 1912, nei fascicoli 10 (ottobre) e 11 (novembre) della rivista «Die neue Rundschau» XXIII 1368-98 e 1499-1526 e nel 1913 in volume (S. Fischer, Berlino). L'edizione più recente ora in GKFA 2.1 (2004), che include anche le *Arbeitsnotizen* di Mann al racconto ed è corredata di un commento curato da REED (2004, 360-507). La traduzione italiana qui utilizzata è di GALVAN (2009), che si basa sulla succitata edizione. I rinvii al testo tedesco seguiranno pertanto il numero delle pagine del volume italiano. Per i testi non ancora apparsi nella nuova edizione si fa riferimento a GW (1990²).

⁸ Cf. pp. 109-11. E si vedano anche pp. 148s. e 156s.

⁹ Cf. pp. 158s., pp. 166s.

¹⁰ Cf. pp. 178s.

¹¹ Cf. pp. 216-23.

¹² Aschenbach, già definito all'inizio del racconto del sogno «der Träumende» («colui che sogna»), ora in chiusura viene chiamato «der Heimgesuchte», un termine che, al pari di *heimsuchen* e *Heimsuchung*, è intraducibile (letteralmente dovrebbero corrispondere a 'visitato, visitare, visitazione' da *Heim*, 'casa', e *suchen*, 'cercare'). Come ha spiegato lo stesso Mann in una conferenza tenuta su questo concetto chiave e ricorrente nella sua produzione, tale gruppo di parole rimanda all'idea dell'irrompere di ebbre potenze incontrollabili e distruttive in una vita dedicata alla compostezza e al decoro. E infatti nell'opera manniana

al tempo stesso, è assalito da un'angoscia amara. Dinanzi alla dolce giovinezza di Tazio che lo ha sedotto prova ripugnanza per il proprio corpo in declino. Si decide, quindi, dietro consiglio del barbiere dell'albergo, a tingersi i capelli e a truccarsi il viso; così travestito, si reca in spiaggia: qui osserva Tazio, che sta giocando con gli amici; ma la morte, causata dal colera che ha infestato Venezia, lo coglie nel mentre il ragazzo si dirige verso il mare e condivide con lui un ultimo sguardo. Lo scrittore è totalmente estasiato dall'irraggiungibile bellezza del ragazzo, il quale alza il braccio verso l'orizzonte, a voler indicare una via di salvezza che purtroppo non vi sarà.¹³

Le affinità tra le due vicende sono del tutto evidenti. Convinti rappresentanti di un tipo di vita ordinato e rispettoso di schemi tradizionali, Penteo e Aschenbach accettano, dopo aver opposto una ferrea resistenza, di vivere l'ebbrezza di una situazione estatica: al pari di Penteo che, posseduto da Dioniso, viene preso da follia e si traveste per partecipare ai riti celebrati in onore del dio¹⁴, Aschenbach diventa un 'entusiasta' nel senso etimologico del termine, vale a dire 'abitato dalla divinità'¹⁵ e, preso da mania, si traveste per abbandonarsi al piacere dell'incontro con Tazio, sebbene sia, a sua insaputa, l'ultimo. Il giovane polacco rappresenta, d'altra parte, l'incarnazione di Dioniso, con il quale condivide la bellezza androgina, un colorito pallido e i capelli lunghi, ricci e biondi. E, come Dioniso si mostra ossimoricamente a Penteo quale «il più tremendo, ma il più dolce per gli uomini», così Tazio procura ad Aschenbach una sensazione, dolce e selvaggia, allorché lo scrittore sente pronunciare il suo nome¹⁶. Una sensazione dolce e selvaggia che Aschenbach-sognatore prova di nuovo assistendo al baccanale i cui partecipanti emettono un grido nel quale prende il sopravvento il suono prolungato di una *u*, lo stesso che Aschenbach sente quando Tazio viene richiamato in spiaggia dalla sua governante. La reiterazione di tale sentimento ossimorico è peraltro significativa dal momento che il sogno è opera del dio straniero¹⁷.

Ma le affinità tra le due opere non si limitano alla caratterizzazione dei personaggi. Notevoli sono anche le analogie tra la *rhexis* del Messaggero-Mandriano e il racconto del sogno di Aschenbach: sia da un punto di vista contenutistico (entrambi i passi contengono la descrizione di un'atmosfera orgiastica causata da Dioniso-il dio

questi termini sembrano indicare una sorta di devastante esperienza dionisiaco-erotica (cf. GKFA 2.2, 439 e GALVAN 2009, 250s.).

¹³ Cf. pp. 223s.

¹⁴ Ai vv. 850-53 lo Straniero-Dioniso, prorompendo in un'autoinvocazione, dice: «Fallo sfrenare, / inietta una tenue follia, se ragiona, / non vorrà mai mettere veste da donna, / se lo fai sfrenare se la metterà».

¹⁵ Cf. pp. 160s. Aschenbach viene definito «der Enthusiasmierter», un termine che lo stesso Mann spiega nei materiali preparatori: «*Enthusiasmus*: zusammengesetzt aus en und theos, bedeutet die Einwohnung der Gottheit» (GKFA 2.2, 474). Per lo stato di *éntheos* o di *enthusiasmos* in cui cadono i seguaci di Dioniso, cf. DODDS (1960, xi-xx).

¹⁶ Cf. *Baccanti* 861 e *La Morte a Venezia*, 130s.

¹⁷ Cf. pp. 218s.

Straniero) che da un punto di vista strutturale (precedono la morte del protagonista vittima di un comportamento estatico).

Alla base della costruzione della novella manniana è senza dubbio riconoscibile la forte influenza de *La nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche, dove le *Baccanti* ed Euripide giocano un ruolo molto importante e l'opposizione tra apollineo e dionisiaco rappresenta il fulcro della trattazione¹⁸.

È tuttavia questione dibattuta tra gli studiosi, germanisti e comparatisti, se nella costruzione de *La Morte a Venezia* Thomas Mann sia stato ispirato, più genericamente, dalla sua cultura classica che gli derivava anche dallo studio di saggi, quali il *Lehrbuch der griechischen und römischen Mythologie* di Friederich Nösselt¹⁹, la *Griechische Kulturgeschichte* di Jacob Burckhardt²⁰, *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* di Erwin Rohde²¹, o, in particolare, da una lettura diretta delle *Baccanti* di Euripide.

La critica propende per l'ipotesi di una rielaborazione complessiva delle conoscenze del mondo classico dalle quali Thomas Mann avrebbe attinto a seconda delle necessità narrative presentategli dalla vicenda di Aschenbach; e, come da ultimo annota Reed nel succitato *Kommentar*, «Konkrete Belege einer *Bakchen-Rezeption* bei Thomas Mann liegen allerdings nicht vor»²².

¹⁸ L'opera fu pubblicata nel 1872 e suscitò numerose polemiche nel mondo accademico, soprattutto tra i filologi classici: cf. n. 21.

¹⁹ Si tratta di un manuale scolastico (*für höhere Töchterschulen und die Gebildeten des weiblichen Geschlechts*) di cui la madre di Thomas Mann possedeva la quarta edizione pubblicata a Leipzig nel 1853.

²⁰ Quest'opera fu pubblicata postuma tra gli anni 1898 e 1902 in quattro volumi dal nipote di Burckhardt, il filologo Jacob Oeri, il quale contravvenne così a una disposizione testamentaria dello zio, che ne vietava la stampa.

²¹ 2 voll. Freiburg im Breisgau-Leipzig, 1890-1894. Burckhardt, Nietzsche e Rohde erano legati tra loro da rapporti di amicizia. Burckhardt e Nietzsche si conobbero all'Università di Basilea, dove insegnavano rispettivamente storia e letteratura greca: Nietzsche, che, insieme ad altri uditori, era escluso dai corsi tenuti da Burckhardt, era solito attendere lo storico alla fine delle lezioni, riuscendo in questo modo a farsi ricapitolare ciò che non aveva potuto ascoltare. L'amicizia tra Rohde e Nietzsche nasce invece presso l'Università di Lipsia, dove erano studenti. Rohde fu l'unico tra i filologi classici a difendere le tesi sostenute da Nietzsche ne *La nascita della tragedia* che Wilamowitz aveva fortemente attaccato considerandolo un saggio sciatto e incomprensibile. Rohde, a sua volta, accusò Wilamowitz di stupidità e falsità. Alcuni anni dopo questa coraggiosa presa di posizione, che certo non giovò accademicamente a Rohde, l'amicizia con Nietzsche si ruppe.

²² REED (2004, 451); e per una panoramica delle fonti usate da Mann si vedano più diffusamente le pp. 374-81.

2. È indubbio che *La Morte a Venezia* presenti un'impostazione classica così ben definita da conferire al racconto una rimarchevole ed elevata qualità stilistica per la quale viene, fin dalla pubblicazione, molto apprezzato²³.

La classicità de *La Morte a Venezia* non si limita tuttavia alla presenza di Dioniso e del dionisismo. Il protagonista della novella è uno scrittore "classico"²⁴, la cui formazione culturale orientata al canone greco-romano condiziona il suo modo di percepire la realtà al punto da indurlo a decodificarla in chiave mitologica²⁵. Per cui Tadzio si mostra agli occhi di Aschenbach come una figura apollinea, quando gli ricorda, si è visto, una statua dell'arte greca classica; prende le sembianze di Eros, quando suscita nel protagonista l'eccitazione dell'invasato²⁶; di Giacinto, quando al calar del sole vestito di bianco gioca a palla sulla piazza di ghiaia²⁷; di Narciso, quando, apparso inaspettatamente di ritorno dal vaporetto insieme alla governante e alle sorelle, sorride ad Aschenbach, che, inquieto per l'assenza del giovane a cena e colto di sorpresa, non riesce ad assumere un contegno calmo e dignitoso²⁸; e, infine, di Hermes psicopompo per il succitato gesto con cui nel finale sembra accompagnarlo verso il regno dei morti.

La cultura greca antica di Aschenbach si esplica, tuttavia, non solo in virtù di queste interpretazioni mitologiche del mondo a lui circostante, ma trova espressione anche nei suoi pensieri sotto forma di citazioni da autori classici.

È quanto accade, ad esempio, nel terzo capitolo, in occasione dell'arrivo in ritardo di Tadzio a colazione a causa di un sonno prolungato. Aschenbach, appena arrivato a Venezia, ha conosciuto il giovane polacco la sera precedente durante la cena servita in albergo. Il tempo incerto e l'odore putrido della laguna con cui ha inizio il giorno

²³ Dopo *La Morte a Venezia* Thomas Mann, già famoso per il successo giovanile dei *Buddenbrook*, fu riconosciuto come un maestro e al racconto fu conferita la dignità di un "classico" (REED 2004, 384). La novella contiene una serie cospicua di citazioni e riferimenti al mondo antico come nessun'altra opera dello scrittore tedesco.

²⁴ Il fatto che il nome del protagonista sia Gustav ha in realtà indotto a riconoscere il modello di questo personaggio in Gustav Mahler, il celebre compositore austriaco, morto, tra l'altro, nel maggio 1911. Per questa e altre identificazioni con artisti contemporanei a Thomas Mann, si veda GALVAN (2009, 20s.). Va ricordato che nel celebre film di Luchino Visconti (1971), tratto dal romanzo, il protagonista è appunto un compositore e non uno scrittore e che la musica è quella di Mahler di cui si ascolta, oltre l'*Adagietto* della 5^a, il tempo lento della 3^a, su testo da *Also sprach Zarathustra* di Nietzsche (cf. FUSILLO 2006, 202).

²⁵ GALVAN (2009, 23s.).

²⁶ Cf. pp. 162s.

²⁷ Cf. pp.172s. Negli appunti preparatori Thomas Mann così annota «Hyàkinthos Liebling des Apollon. Der Gott vergaß um seinetwillen, sich um Delphi zu kümmern, die Kithara zu schlagen u. den Bogen zu spannen. Zephyr, aus Eifersucht, lenkt die von Apoll geschleuderte Diskosscheibe so, daß sie den Jüngling erschlägt. Sein Blut wird zur Blume» (GKFA 2.2, 471).

²⁸ Cf. pp. 176s. Negli appunti preparatori così si legge: «Tadzios Lächeln ist das des Narkissos, der sein eigenes Spiegelbild sieht – er sieht es auf dem Gesichte des anderen/er sieht seine Schönheit in ihren Wirkungen. Auch von der Koketterie u. Zärtlichkeit ist in diesem erwidern Anlächeln, mit der Narkissos die Lippen seines Schattens küßt» (GKFA 2.2, 463).

successivo procura allo scrittore malumore, al punto da indurlo a non disfare i bagagli ed essere pronto a ripartire. Con questo stato d'animo si reca al buffet della colazione e subito nota che al tavolo della famiglia polacca manca proprio il ragazzo. Questa circostanza rasserena l'animo di Aschenbach che si rivolge idealmente a Tadzio chiamandolo piccolo Feace e osservando che, diversamente dalle sorelle, gode del privilegio di dormire quanto desidera. Tale pensiero si tramuta subito nella declamazione di un verso: «Vesti mutate, e bagni caldi, e riposo»²⁹, che trae ispirazione dall'ottavo libro dell'*Odissea*, dove, a Odisseo, ospite della corte dei Feaci e irritato per il modo arrogante con cui Eurialo ha sarcasticamente commentato il rifiuto dell'eroe a partecipare alle gare atletiche, Alcinoos si rivolge descrivendo l'ottima qualità della vita dei Feaci, i quali non sono pugili o lottatori, né sono i migliori nella corsa e nella navigazione, ma amano il banchetto, la cetra, le danze, le vesti cambiate, i bagni caldi e l'amore³⁰.

Un'analogia situazione si realizza quando Aschenbach si reca in spiaggia dopo colazione. Lo scrittore ha con sé il materiale per potersi dedicare al suo lavoro. Ma la vista del mare lo distrae. Egli ama il mare perché risponde al bisogno di quiete proprio dell'artista che fatica duramente e desidera rifugiarsi, dinanzi all'eccitante molteplicità dei fenomeni, nel seno del semplice e dell'immenso. Mentre Aschenbach si perde in queste riflessioni, si accorge della presenza di Tadzio che si unisce ad altri ragazzi, maschi e femmine, alcuni della sua età e altri più giovani intenti a chiacchierare in varie lingue, in polacco, in francese e anche in idiomi balcanici. A un certo punto uno di questi, un polacco come lui, un giovane robusto chiamato con un nome simile a «Jaschu», dai capelli neri e impomatati, si avvicina a Tadzio e lo bacia. A tale vista Aschenbach è tentato di minacciarlo con un dito, ma poi formula il seguente pensiero: «Ma a te, Critobulo, consiglio di viaggiare per un anno! Poiché almeno di tanto tempo hai bisogno per guarire»³¹. In questo caso la citazione è tratta dai *Memorabili* di Senofonte, dove viene ricordato l'episodio di Critobulo che aveva baciato il figlio di Alcibiade: «Ma ti do un consiglio, Senofonte: quando vedi un bello, fuggi a tutta corsa; e a te, Critobulo, consiglio di star lontano per un anno: nel frattempo potresti forse guarire»³².

Tornato dalla spiaggia e giunto nella camera d'albergo, Aschenbach si ferma a lungo a contemplare la sua immagine riflessa nello specchio con i capelli grigi e il viso stanco. In quel momento pensa alla gloria, al fatto che molti, per strada, lo riconoscono

²⁹ Cf. pp. 118s.

³⁰ Cf. vv. 246-49.

³¹ Cf. pp. 128s.

³² Cf. I 3, 13.

e lo guardano con rispetto per la sua parola precisa e incoronata di grazia³³. Di nuovo queste considerazioni di Aschenbach rinviano all'ottavo libro dell'*Odissea*, nel quale nei versi precedenti al succitato passo, Odisseo, si è detto, si è rifiutato di partecipare alle gare atletiche, perché ha nel cuore sventure e solo desiderio di tornare a casa. E ad Eurialo, il quale insinua in modo arrogante che Odisseo non sia un atleta, il figlio di Laerte ricorda che gli dèi non concedono a tutti gli uomini bellezza, mente e parola. A uno di aspetto modesto gli dèi possono incoronare di grazia il suo dire e renderlo sicuro nel parlare: costui, quando cammina, incanta la gente che lo guarda come se fosse un dio. A un altro invece, pari per bellezza agli dèi, costoro non concedono grazia alle sue parole³⁴.

Nel quarto capitolo il soggiorno a Venezia, che Aschenbach, dopo l'esitazione iniziale, decide di rendere definitivo – in apparenza a causa dell'errata spedizione del baule da parte della direzione dell'albergo, in realtà perché in fondo lo desidera – ammalia lo scrittore, di solito non propenso a godere dei piaceri di una vacanza, ma sempre desideroso del sacro e sobrio rituale della quotidianità. La soave e sontuosa dolcezza di quel luogo, nel quale le attrattive di una raffinata vita balneare su una spiaggia meridionale si uniscono perfettamente alla familiare vicinanza della città e lo splendore del sole, l'azzurro del mare si alternano con il profumo della sera emanato dalle piante del parco, gli fa assaporare il gusto di una vita oziosa. Questo stato d'animo, improntato alla leggerezza, lo porta a intessere un monologo interiore con cui immagina di essere stato rapito nei Campi Elisi, ai confini della terra, dove è concessa agli uomini una vita leggiadra, senza neve né inverno, in ozio beato, senza fatica, senza battaglia³⁵. Anche queste riflessioni prendono vita da un passo dell'*Odissea*, in particolare dal quarto libro, dove Telemaco, il figlio di Odisseo, e Pisistrato, il figlio di Nestore, sono giunti a Lacedemone presso la reggia di Menelao per chiedere notizie di Odisseo; e Menelao, riportando quanto gli ha riferito Poseidone – Odisseo si trova nella dimora della ninfa Calipso che lo costringe a forza a restare con lei –, ricorda che il dio del mare gli ha predetto che non è suo destino morire in Argo dai bei cavalli, ma gli dèi lo manderanno nei Campi Elisi, ai confini del mondo, là dove è il biondo Radamanto e dove per i mortali è più bella la vita: neve non c'è, né freddo, né pioggia, spira sempre il soffio sonoro di Zefiro, che Oceano manda per il sollievo degli uomini³⁶.

Il soggiorno a Venezia viene reso più gradevole e prezioso dalla circostanza che Aschenbach incontra di continuo Tadzio. Ciò avviene con una regolarità sorprendente,

³³ Cf. pp. 132s.

³⁴ Cf. vv. 165-75.

³⁵ Cf. pp. 152s.

³⁶ Cf. vv. 563-68. È notevole che il testo tedesco conservi il ritmo esametrico: per cui si veda GALVAN (2009, 254).

che si contrappone a quella regolarità da cui era scandita l'esistenza di Aschenbach prima dell'arrivo a Venezia e da cui Aschenbach desidera allontanarsi. La regolarità degli incontri ha luogo soprattutto in spiaggia, tra sole e sabbia. Tale contesto, che riempie Aschenbach di ebbrezza, gli suggerisce una riflessione sul sole e sul suo potere di distogliere gli uomini dalle attività dell'intelletto, i quali così rivolgono la loro attenzione ai sensi. Il sole stordisce e ammalia mente e memoria, al punto che l'anima nel piacere dimentica del tutto il proprio stato e rimane attaccata al più bello degli oggetti soleggiati. L'ispirazione per questo pensiero deriva ad Aschenbach dall'*Amatorius* di Plutarco, nel quale si narra di Ismenedora, giovane vedova di grande bellezza, che, innamorata di Baccone, vuole sposarlo e, a tal fine, lo rapisce. Ma Baccone è desiderato da altri giovani, che si indignano nei confronti di Ismenedora. Nell'ambito di una disputa nella quale si discute se si debba difendere la normalità dell'amore omosessuale o la stranezza di un matrimonio organizzato con rapimento dell'amato, si afferma che il sole, pur avendo molte affinità con Eros, da questo si distingue perché distoglie l'attenzione dalle realtà spirituali e la rivolge alla sfera dei sensi³⁷.

In seguito, ormai del tutto 'entusiasta', Aschenbach, intesse un'immagine seducente, nella quale due uomini sono distesi uno accanto all'altro, l'uno vecchio e l'altro giovane, l'uno brutto e l'altro bello, il saggio accanto all'amabile. Questa immagine ha come sfondo un paesaggio in cui vi è un vecchio platano non lontano dalle mura di Atene, un luogo sacro e ombroso e profumato dai fiori dell'agnocasto, ornato d'immagini votive offerte per onorare le ninfe e l'Acheloo, ai piedi del quale scorre un limpido ruscello; i grilli cantano, sull'erba in dolce declivio, sì che supini si possa alzare la testa. Un'analoga descrizione paesaggistica ricorre nel *Fedro* di Platone a proposito del luogo in cui Socrate e Fedro si fermano a discutere sul discorso d'amore tenuto da Lisia³⁸. E dallo stesso dialogo platonico trae origine il pensiero successivo riguardo alla bellezza: rivolgendosi a Tadzio-Fedro, Aschenbach considera che solo la bellezza è amabile e visibile al tempo stesso; è l'unica forma dello spirito che si possa percepire con i sensi, sopportare con i sensi³⁹. Nel *Fedro* tale riflessione sulla bellezza ricorre nel secondo discorso di Socrate (Socrate scoperto): in questa sezione viene affermata la superiorità della vista sugli altri sensi e la bellezza è considerata l'unica idea che traluce nel mondo sensibile⁴⁰.

³⁷ Cf. 764a-765b: in particolare 764e.

³⁸ Cf. 230b-e.

³⁹ Cf. pp. 160s.

⁴⁰ Cf. 250e.

Ispirandosi invece al *Simposio* di Platone, Aschenbach formula un pensiero più sottile, strettamente conseguente alle osservazioni sulla bellezza: colui che ama è più divino dell'amato, poiché il dio è nel primo, non nell'altro⁴¹.

Il quarto capitolo si conclude con la completa capitolazione di Aschenbach che non vuole tornare sobrio: l'ebbrezza gli è troppo preziosa. Dopo il succitato incontro con Tadzio, che, apparso all'improvviso, gli sorride eloquente, confidenziale, leggiadro e schietto, Aschenbach, commosso e turbato, mormora l'eterna formula del desiderio, ridicola, tuttavia sacra: «Ti amo»⁴².

Tale predisposizione d'animo nel quinto capitolo si tramuta, si è visto, in una mania, in un'ossessione per Tadzio al punto da indurre Aschenbach a inseguire il giovane. Questa eccitazione gli procura il sogno dionisiaco del baccanale orgiastico che lo porterà direttamente alla morte. Poco prima, Aschenbach, seppure in uno stato onirico, seduto sulla spiaggia, mentre il trucco gli si scioglie sul viso, formula un pensiero, l'ultimo, di nuovo ispirandosi al *Simposio*⁴³ e rivolgendosi idealmente a Tadzio-Fedro.

3. Anche per quel che riguarda le allusioni al mondo classico fin qui elencate gli studiosi si sono interrogati sulle fonti da cui esse derivano. Ma, se le identificazioni mitologiche attribuite a Tadzio vengono fatte dipendere dal manuale di Nösselt⁴⁴, per le citazioni dai testi antichi è stato possibile individuare traduzioni tedesche di riferimento, che, almeno nel caso di quella dell'*Odissea* e di quella del *Simposio*, si possono ritenere certe, in quanto lo stesso Thomas Mann annota nelle *Arbeitsnotizen* la pagina utilizzata.

Per quel che riguarda l'*Odissea*, si tratta della traduzione pubblicata nel 1781 da Johann Heinrich Voß di cui viene riportato, a proposito dell'ottavo libro, un estratto del v. 169 (e in questo caso viene indicata la pagina)⁴⁵ e l'intero v. 249 (con riferimento anche al contesto)⁴⁶. Quest'ultimo passo poi offre un'ulteriore prova che la traduzione dell'*Odissea* usata sia proprio quella di Voß, in quanto nella citazione manniana εὐναί, presente nel testo greco, viene reso con «Ruhe», 'riposo', come fa il filologo tedesco, e non con 'amore', come richiesto invece dal contesto omerico⁴⁷: εὐνή infatti indica

⁴¹ Cf. pp. 162s. Per il *Simposio*, cf. 180b: θεϊότερον γὰρ ἔραστῆς παιδικῶν: ἔνθεος γὰρ ἔστι. Notevole la presenza del termine ἔνθεος ('abitato dal dio') dal momento che, come si è visto, Aschenbach è stato definito poco prima *der Enthusiasmerte* (p. 160): per cui si veda n. 15.

⁴² Cf. pp. 176-79.

⁴³ 210d ss.

⁴⁴ Cf. REED (2004, *ad locum*).

⁴⁵ «Denn wie erscheint in unansehnlicher Bildung [...] (Odyssee S. 127)»: GKFA 2.2, 494.

⁴⁶ «“Oft veränderten Schmuck und warme Bäder und Ruhe” (lieben die Phäaken)»: GKFA 2.2, 494.

⁴⁷ Οὐ γὰρ πυγμαῖοι εἰμὲν ἀμύμονες οὐδὲ παλαισταί, / ἄλλὰ ποσὶ κραιπνῶς θέομεν καὶ νηυσὶν ἄριστοι, / αἰεὶ δ' ἡμῖν δαῖς τε φίλη κίθαρις τε χοροὶ τε / εἵματά τ' ἐξημοιβὰ λοετρά τε θερμὰ καὶ εὐναί.

propriamente il letto, ma può essere usato anche in riferimento al letto coniugale e dunque all'amore in senso erotico⁴⁸. Nel racconto, tuttavia, l'interpretazione di Voß meglio si addice al ritardo di Tadzio causato, si è visto, dal sonno prolungato.

Del *Simposio* la traduzione usata è invece quella di Rudolf Kassner pubblicata nel 1903: la pagina segnalata nelle *Arbeitsnotizen* è relativa al passo citato quasi in chiusura del racconto, prima della morte di Aschenbach⁴⁹. Dello stesso Kassner è anche la traduzione del *Fedro* che, pubblicata nel 1904, sarà stata utilizzata da Thomas Mann⁵⁰.

Diversa è purtroppo la situazione per quel che riguarda le citazioni dai *Memorabili* e dall'*Amatorius*. Certo la precisione con cui è riportata quella senofontea induce a ritenere molto verosimile che Thomas Mann abbia controllato il testo originale. Ma, in questo caso, nelle *Arbeitsnotizen* non compare alcun riferimento: come peraltro accade per l'*Amatorius*, che ispira, si è visto, non una vera e propria citazione, ma una rielaborazione di quanto espresso nel passo in questione e che viene ampiamente annotato da Thomas Mann negli appunti preparatori⁵¹.

Tuttavia per l'opera plutarchea i commentatori rinviano alla traduzione pubblicata da Johann Friedrich Kaltwasser nel 1911⁵². Ma non si può escludere che la fonte sia da individuare nel saggio *Über die Metaphysik der Geschlechtsliebe* di Arthur Schopenhauer, cui Thomas Mann potrebbe aver attinto anche per il *Simposio* e per il *Fedro*, nonché per i *Memorabili* di Senofonte⁵³. Di quest'ultimo testo Thomas Mann avrebbe trovato indicazione anche in un'opera di Christoph Martin Wieland, la *Geschichte des Agathon*, dove il sofista Ippia convince Agatone che la bella Danae lo ha tradito e, a questo proposito, gli riferisce le parole di Socrate rivolte a Senofonte e a Critobulo, figlio di Critone⁵⁴.

Alla luce di queste osservazioni che, pur con qualche incertezza, delineano un metodo di lavoro con il quale Thomas Mann si è rapportato con le fonti classiche, sembra lecito riconsiderare se anche il testo delle *Baccanti* di Euripide possa essere stato letto in traduzione e se, dunque, Dioniso e il dionisismo non siano frutto di suggestioni indirette.

Certo a questa ipotesi si può obiettare che, a differenza dell'*Odissea* e del *Simposio*, manca un'annotazione relativa a una traduzione di riferimento: le *Arbeitsnotizen* abbondano, invece, di appunti su Dioniso e sugli elementi relativi al

⁴⁸ Cf. DELG, s.v. εὐνή, 385.

⁴⁹ GKFA 2.2, 480s.

⁵⁰ Sui rapporti di Thomas Mann e Rudolf Kassner, intellettuale e saggista poliedrico, si veda CRESCENZI (2011, 97-112).

⁵¹ GKFA 2.2, 476s.

⁵² REED (2004, 375, 503).

⁵³ REED (2004, 375, 429).

⁵⁴ Cf. IX 4. A tal proposito si veda GUSTAFSON (1946, 209-14), seguita da FERTONANI (1975, 20).

dionisismo (la mania, l'estasi, il bacchanale orgiastico) che con tutta evidenza rimandano al saggio di Rohde⁵⁵. Tuttavia sembra lecito chiedersi come mai i cospicui riferimenti ai versi delle *Baccanti* citati dallo studioso tedesco in riferimento all'organizzazione dei riti dionisiaci da lui ricostruita, non abbiano stimolato in Thomas Mann una seppur minima curiosità di controllare il testo euripideo, come avviene, per esempio, nel caso dell'*Odissea*.

D'altra parte l'uso reiterato dell'ossimoro dolce e selvaggio con cui viene definita la sensazione provata da Aschenbach, quando sente pronunciare il nome di Tadzio e quando nel sogno sente il grido di giubilo orgiastico, è, si è visto, un puntuale riferimento ai vv. 860s., dove Dioniso-Straniero afferma che Penteo conoscerà la vera natura di Dioniso, che è dio fino in fondo, il più tremendo, ma il più dolce per gli uomini. Se è giusta questa osservazione, ci troveremmo dunque dinanzi ad un esempio simile a quello della citazione dei *Memorabili* che solleva il lecito dubbio di una lettura diretta del testo.

Se si aggiungono poi le succitate analoghe caratterizzazioni dei personaggi Penteo-Aschenbach e Tadzio-Dioniso e le affinità tra la *rhesis* del Messaggero e il sogno di Aschenbach, la *vexata quaestio* potrebbe dirsi risolta.

E, tuttavia, già a proposito dell'aspetto fisico di Tadzio, che, con l'incarnato pallido, i capelli ricci, lunghi e biondi, ricalca, si è detto, quello dello Straniero-Dioniso, si può sollevare un'ulteriore obiezione.

La rappresentazione di Dioniso offerta nelle *Baccanti* non è infatti una innovazione di Euripide. Il biondo dei capelli è presente già nella *Teogonia* di Esiodo⁵⁶ e il volto sbarbato nell'inno omerico a Dioniso, dove però i capelli sono scuri⁵⁷. L'effeminatezza inoltre viene messa in scena anche da Eschilo negli *Edoni*, dove il re trace Licurgo, fiero oppositore dell'introduzione del culto dionisiaco nel suo paese, getta in carcere il dio e lo sottopone a un interrogatorio⁵⁸; e da Aristofane nelle *Rane*, dove Dioniso viene preso in giro poiché appare con la pelle di leone e la clava, che, attributi caratteristici della rappresentazione di Eracle, sono però indossati su un abbigliamento femminile: una veste color zafferano, abbinata a coturni⁵⁹. D'altra parte i tratti femminili sono presenti anche nella raffigurazione iconografica di Dioniso che si affermò a partire dalla seconda metà del quinto secolo per diventare poi distintiva del periodo ellenistico⁶⁰. Si tratta dunque di un elemento che avrà certamente fatto parte

⁵⁵ GKFA 2.2, 469s., 472s.

⁵⁶ χρυσοκόμησ δὲ Διώνυσος: 947.

⁵⁷ νεηνίη ἀνδρὶ ἑοικώς, / πρωθήβη· καλαὶ δὲ περισσεῖοντο ἔθειραι, / κύνεαι (VII 3-5). Per la pelle sbarbata si veda anche Long. Soph. I 16, 4 (Ἀγνείος εἶμι, καὶ γὰρ ὁ Διώνυσος).

⁵⁸ Cf. fr. 57-67 R.; in particolare, si veda il fr. 61 ποδαπὸς ὁ γυννίς.

⁵⁹ Cf. vv. 46s.

⁶⁰ Cf. LIMC III 1, s.v. *Dionysos*, 414-514.

della cultura classica di Thomas Mann senza essere stato ispirato da una fonte particolare⁶¹.

Come, a ragione, è stato sottolineato, per una lettura in chiave dionisiaca de *La Morte a Venezia*, è necessario superare l'impostazione dell'analisi in termini di modello strutturale⁶². È, quanto, per esempio, avviene nel saggio di Manfred Dierks⁶³, il quale individua numerosi elementi delle *Baccanti* disseminati ne *La Morte a Venezia*: a suo parere non solo la vicenda di Aschenbach, ma la struttura della novella hanno per modello la tragedia euripidea, che Thomas Mann avrà tenuto presente basandosi su un'edizione commentata⁶⁴. Questa lettura diretta delle *Baccanti* sarebbe stata stimolata quasi esclusivamente da *La nascita della tragedia*, come sembra dimostrare un raffronto tra il testo manniano, la tragedia euripidea e il saggio di Nietzsche⁶⁵. Tale analisi, pur nella precisa corrispondenza dei passi, non sembra fornire una esaustiva risposta alla questione⁶⁶.

Tuttavia non mi pare neanche convincente considerare «il rapporto con le *Baccanti* come un riecheggiamento, una variazione libera sul tema», e ritenere necessario di liberarsi «dall'ottica ristretta e riduttiva dello studio delle fonti» per focalizzarsi «su una consonanza generale con il mondo dionisiaco»⁶⁷.

L'analisi delle fonti, se non è limitata alla mera registrazione della citazione o dell'allusione, ma tiene conto dell'impianto narrativo in cui esse vengono utilizzate, può forse suggerire un altro punto di osservazione per ricostruire il rapporto della novella manniana con la tragedia euripidea.

⁶¹ A testimonianza dell'ecletticità della cultura di Thomas Mann, va ricordato anche che lo scrittore ebbe, tra gli altri, un intenso rapporto epistolare con Karl Kerényi, il quale, filologo e storico delle religioni, ha dedicato i suoi interessi scientifici in particolare a Dioniso.

⁶² FUSILLO (2006, 186).

⁶³ DIERKS (1972, 13-60).

⁶⁴ «Nicht nur Aschenbachs Schicksal, sondern auch Struktureinheiten der Novelle folgen damit Tragödien-muster», p. 24.

⁶⁵ «Eine Lektüre der *Bakchen* – nach Nietzsche Spiegel und Lebenssumme – lag dabei nahe» (p. 21).

⁶⁶ Si veda, per esempio, il rapporto tra la prima scena delle *Baccanti* in cui si svolge il dialogo tra Tiresia e Cadmo e il terzo capitolo dove ha luogo la descrizione dell'arrivo a Venezia a bordo del piroscampo su cui si trova Aschenbach: i due personaggi euripidei, nell'indossare i vestiti da baccante per partecipare alle celebrazioni dei riti dionisiaci, in una scena dai toni fortemente comici rappresentano con il loro goffo comportamento, l'opposizione tra vecchiaia e giovinezza (vv. 170-211); allo stesso modo nel racconto manniano viene espresso questo tema nella descrizione di un gruppo vociante di giovani di Pola che gridano evviva agli squilli di tromba dei bersaglieri e un vecchio, che, a differenza di loro, non ha retto al vino e barcolla, spinto in avanti e indietro dall'ebbrezza (pp. 92s.). Questo raffronto, accolto da FUSILLO (2006, 191), è stato invece contestato da DEUSE (1992, 51): «Der greisen Geck verdankt Thomas Mann nicht Euripides, sondern Venedigreise». L'approccio analitico di DIERKS (1972) non ha convinto, tra gli altri, anche VON SCHIRNDING (1995, 93-108).

⁶⁷ FUSILLO (2006, 186) e sul rapporto *Baccanti* e *La Morte a Venezia* si veda anche FUSILLO (2007).

4. *La Morte a Venezia*, definita dallo stesso Thomas Mann una tragedia⁶⁸, forse non a caso, è suddivisa in cinque capitoli, secondo una struttura che ricorda con tutta evidenza l'articolazione in cinque episodi della tragedia attica, nella quale il *plot* del dramma, come teorizza Aristotele nella *Poetica*, si sviluppa da un nodo (*desis*) per procedere verso uno scioglimento (*lysis*) attraverso una peripezia che produce un capovolgimento della vicenda (*peripeteia*)⁶⁹. Questa struttura, che non riguarda solo la tragedia greca ma è perfettamente riconoscibile in tutti i racconti⁷⁰, regola naturalmente anche la trama de *La Morte a Venezia*.

Ebbene, se si analizzano le riprese dai testi classici all'interno del contesto in cui esse ricorrono, si può notare che la loro presenza segue lo sviluppo del racconto e, a seconda del momento in cui sono usate, presentano una diversa forma e funzione.

Per esempio, nel primo capitolo che funge da prologo, il cui ruolo in un dramma antico è quello di narrare gli antefatti della vicenda e gettare le premesse per l'azione scenica anticipandone in qualche modo il finale, l'espressione latina *motus animi continuus*, che non ricorre nei pensieri di Aschenbach, ma fa parte della narrazione dell'autore, il quale se ne serve per indicare l'ansia creativa di Aschenbach⁷¹, ha la funzione sia di presentare le caratteristiche del personaggio Aschenbach – uomo di cultura, scrittore dedito a una rigida disciplina formale, ma al tempo stesso dotato di una profonda inquietudine dello spirito e tendenza evasiva – sia di anticipare la fine che lo attende (cioè la morte), dal momento che proprio quella tendenza evasiva rappresenterà per lui una tendenza autodistruttiva. L'espressione *motus animi continuus*, che nel racconto viene attribuita a Cicerone, a parere del quale in questa predisposizione d'animo risiederebbe l'eloquenza, è in realtà un conio di Gustav Flaubert, il quale, nell'esprimere l'idea di una «vibration, mouvement continuel de l'esprit»⁷² da cui scaturiscono solo le qualità positive insite nell'eloquenza autentica, cita, probabilmente a memoria, un brano del *De oratore*, dove si sostiene che l'oratore perfetto deve essere dotato di pronta sensibilità, intelligenza rapida, acume, ricchezza di espressione, memoria fedele e tenace⁷³.

⁶⁸ *Lebensabriß*; GW XI 125.

⁶⁹ 1455b 24-32.

⁷⁰ La *Poetica* di Aristotele può essere definita la più antica trattazione di narratologia, una disciplina che in epoca moderna è stata oggetto (soprattutto negli anni Settanta del secolo scorso) di grande interesse scientifico e che ha prodotto una cospicua bibliografia in merito. L'opera pionieristica a riguardo è la *Morfologia della fiaba* di Vladimir Jakovlevic Propp, pubblicata nel 1928 a Leningrado. Per una acuta analisi di questa metodologia attraverso un *excursus* dall'antico al moderno si veda QUESTA (1997²).

⁷¹ Cf. pp. 50s.

⁷² Si tratta di una lettera a Louise Colet del 15 luglio 1853. Sulla questione e sui rapporti di Mann con l'epistolario di Flaubert, cf. GALVAN (2009, 242).

⁷³ *Nam et animi atque ingenii celeres quidam motus esse debent, qui et ad excitandum acuti et ad explicandum ornandumque sint uberes et ad memoriam firmi atque diuturni* (I 25, 113s.): come è

Anche la successiva suggestione classica presente nel primo capitolo non fa parte delle riflessioni di Aschenbach ma della narrazione dell'autore, in quanto la vicenda si trova ancora in una fase prologica. La ripresa classica dunque svolge di nuovo la funzione di presentare il protagonista, di cui ne prefigura la fine e, questa volta, anche di mettere in moto l'azione. Si tratta del racconto dell'incontro di Aschenbach con un personaggio nel portico del cimitero di Schwabing, a Monaco. La descrizione di questo viandante – di media statura, magro, senza barba, dal naso schiacciato, con un cappello largo di rafia e dalla tesa dritta e con un bastone munito di punta di ferro, dall'aspetto di uno straniero, sebbene vestito secondo l'uso locale (ha uno zaino e una mantella di loden) – introduce una figura sinistra, dai tratti tipici della rappresentazione di Hermes (il cappello, lo zaino, la mantella impermeabile grigia e il bastone corrispondono rispettivamente al *petasus*, al *marsupium*, alla *clamys* e al *caduceum*). È evidente che questo personaggio preannuncia la presenza di Hermes psicopompo con cui, come si è visto, Aschenbach, mentre muore, identifica Tadzio; e preannuncia con il suo aspetto di straniero la presenza del dio Straniero che precede la morte di Aschenbach⁷⁴. L'incontro con il viandante inoltre getta le basi per il procedere della vicenda: da questo momento in poi Aschenbach viene preso da un irrefrenabile desiderio di viaggiare, di evadere dalla regolare quotidianità della sua esistenza.

A questo punto il racconto si sposta, in modo impercettibile, dal piano della narrazione dell'autore a quello di Aschenbach che incomincia a elaborare le sue immaginazioni. Per cui lo scrittore vede un paesaggio tropicale caratterizzato da una palude umida, lussureggiante, dove si trovano uccelli di una strana forma e una tigre acquattata⁷⁵. L'umidità del luogo è senz'altro un indizio che richiama Venezia, dove soggiornerà Aschenbach, e la tigre è, come è noto, uno degli animali che accompagnano Dioniso. Dunque anche in questo caso un elemento mitologico che prefigura il finale della vicenda.

Il secondo capitolo, al pari di un secondo episodio di un dramma antico dove l'azione sembra quasi non procedere, costituisce un *link* tra l'insorgere del desiderio di viaggiare e l'inizio del viaggio con la cui descrizione si apre il terzo capitolo, nel quale ha luogo la peripezia che porta la vicenda verso lo scioglimento: così come avviene nel terzo (o talora tra il terzo e il quarto) episodio di un dramma antico. Infatti il viaggio, che ha inizio con una direzione verso Pola, si sposta a Venezia, dove, come si è detto, dopo un'esitazione dovuta al clima umido della città, Aschenbach decide di fermarsi per le sue vacanze.

evidente in questa rielaborazione viene ripreso il concetto di *motus* e il *diuturni* viene sostituito con *continuus*.

⁷⁴ Cf. pp. 52-57.

⁷⁵ Cf. pp. 58s.

È notevole che, a partire da questo punto, le riprese classiche, finora solo allusive, emergono e risultano chiaramente esplicite. Non solo: tra il terzo e il quarto capitolo diventano sempre più frequenti.

Ciò accade, forse non a caso. Come si è visto, è in questa parte del racconto che nasce e si consolida l'innamoramento di Aschenbach nei confronti di Tadzio. Un sentimento cui lo scrittore deve dare voce per esprimere e, al tempo stesso, frenare l'eccitazione da cui è invaso e da cui riceve una sensazione di benessere e leggerezza. Non potendo avvicinare il ragazzo, Aschenbach dunque si abbandona a pensieri d'amore che trovano forma, si è detto, o in identificazioni mitologiche (alle succitate che riguardano Tadzio si deve aggiungere quella in cui Aschenbach identifica il tragitto percorso nella laguna con la traversata verso l'Ade e, anche se non detto, il gondoliere che lo trasporta forzatamente al Lido con Caronte)⁷⁶ o in citazioni o rielaborazioni dai testi classici che, ancora una volta non a caso, sono rappresentati principalmente dai più celebri trattati antichi sull'omosessualità (*Fedro*, *Simposio*, *Amatorius*). Va inoltre osservato che la fonte è *citata*, quando con le parole del testo antico Aschenbach si rivolge idealmente a Tadzio (*Odissea* VIII 249 e *Memorabili*), è invece *rielaborata*, quando il contesto del passo serve a descrivere uno stato d'animo di Aschenbach (*Odissea* IV 563-68) o a esprimere delle sue riflessioni sulla bellezza (*Fedro*), sul rapporto amante-amato (*Simposio*), sulla potenza erotica dell'amore (*Amatorius*).

Le riprese classiche tornano a essere allusive nel quinto capitolo. Aschenbach, completamente in preda all'ebbrezza, non pensa più, la sua mente non è più lucida: preso da ossessione, lo scrittore ha tramutato il pensiero in azione diventando un inseguitore accanito di Tadzio, privo di vergogna al punto tale da fermarsi davanti alla camera del ragazzo per appoggiare la fronte sullo stipite⁷⁷. Tadzio ormai gli tesse intorno un incantesimo onirico che gli avvolge la testa e i sensi. Tuttavia, poco prima di morire, il pensiero di Aschenbach riprende forma per l'ultima volta con una citazione e un'identificazione mitologica: Tadzio è di nuovo il Fedro del *Simposio* (è l'ultima espressione di un pensiero d'amore omoerotico) e diventa Hermes psicopompo che accompagna Aschenbach verso la morte.

Il carattere allusivo dei richiami al mondo classico trova spiegazione con il fatto che questa parte del racconto è dominata dalla presenza di Dioniso che, annunciata nel primo capitolo, ora nel quinto diventa incumbente con la mania che si impossessa di Aschenbach, con il sogno del baccanale orgiastico causato dal dio Straniero, con il colera che dilaga e che parte da una terra lontana, l'India, nella descrizione della quale ritorna significativamente l'immagine della tigre.

⁷⁶ Cf. pp. 102s.

⁷⁷ Cf. pp. 188s.

5. Che Dioniso sia una divinità numinosa e ambigua, è una caratteristica del dio molto ben rappresentata nelle *Baccanti* sia a livello drammaturgico che a livello contenutistico.

È notevole infatti che Dioniso appare in scena o quando recita il prologo in qualità di Straniero e dunque di personaggio umano, o nel finale, quando ha pienamente affermato la sua potenza divina. Ma, quando, invece, si manifesta nella sua numinosità, Dioniso agisce retroscenicamente facendo udire la voce attraverso la facciata scenica, che rappresenta il palazzo di Penteo nel quale, rinchiuso e incatenato, in realtà nelle vesti dello Straniero, provoca un violento terremoto e un incendio incutendo paura nelle coreute, le quali dall'orchestra assistono a tale spettacolo⁷⁸.

La natura ambigua ed enigmatica di Dioniso si realizza inoltre nel carattere metateatrale della tragedia. Dioniso afferma infatti la propria natura divina a Tebe, non solo in virtù dell'incondizionata adesione delle donne tebane al suo culto, ma anche in virtù dell'allestimento di uno spettacolo nel quale il dio, in qualità di regista, rappresenta il depotenziamento del ruolo di comando ricoperto da Penteo e l'inutilità della repressione del dionisismo attuata dallo stesso Penteo. Uno spettacolo in cui il regista-Dioniso fa agire l'attore-Straniero (in realtà lo stesso Dioniso), il quale recita la sua parte davanti allo spettatore-Penteo, che, alla fine, assisterà addirittura alla propria morte. Le *Baccanti* sono dunque regolate da una drammaturgia nella quale Penteo vede ciò che non si può vedere e *non vede* ciò che deve vedere⁷⁹.

Da un punto di vista contenutistico è significativo che la natura divina di Dioniso venga messa in risalto con δαίμων, una parola chiave nelle *Baccanti*, usata sempre, direttamente o indirettamente, in riferimento al dio. Questo termine di etimologia incerta, indica nella lingua greca propriamente una potenza divina: da questo significato di base derivano due accezioni differenti tra loro, 'dio' e 'fato'. Tale oscillazione semantica si spiega anche con il fatto che δαίμων può riferirsi a una potenza non *tout court* divina, e, tuttavia, non umana, una sorta di potere occulto di cui non si vuole o non si può pronunciare il nome: a partire da Esiodo infatti il termine viene usato per indicare un semidio, un demone e, acquisendo via via fino all'era cristiana una valenza sempre meno vaga e contestualmente sempre più negativa, viene utilizzato per indicare uno spirito maligno⁸⁰. Nelle *Baccanti* il δαίμων Dioniso è una forza divina che non si

⁷⁸ Cf. vv. 576-603.

⁷⁹ Come ho argomentato in un lavoro di prossima pubblicazione (BELARDINELLI in corso di stampa) si tratta di una tecnica che caratterizza non solo la regia delle *Baccanti*, ma della produzione euripidea in generale, con cui il tragediografo supera la convenzionalità del teatro antico che, tecnicamente povero, è un teatro di parola, per rivolgersi a un sempre più evidente realismo in virtù del quale, soprattutto con le *Baccanti*, consegna alla storia del teatro i presupposti della modernità concludendo la sua carriera nel nome del dio del teatro, nel nome di Dioniso.

⁸⁰ Per il significato di δαίμων, si vedano SCHLESIER (1983), REXINE (1985) e BUDELMANN (2000, 133-94).

può nominare: dio dell'ambiguità, Dioniso è un demone/demonio nelle battute di Penteo (vv. 220, 256, 481), di Dioniso-Straniero (v. 23) e nelle succitate parole del Messaggero (v. 769). È invece significativamente un dio negli interventi del coro (v. 75) e di Tiresia (vv. 200, 298), occorrenze nelle quali chi parla crede nell'essere divino e non demonico di Dioniso.

Alla luce di quanto considerato sembra dunque suggestivo che ne *La Morte a Venezia*, quando entra in gioco il dio straniero, il racconto del sogno si trovi, per così dire, incastonato tra due ricorrenze del termine *Dämon*. La prima ricorre quando, ormai abbandonata la regolarità degli incontri con Tadzio, Aschenbach decide di seguire il giovane durante le passeggiate tra le calli di Venezia insieme con la famiglia; anche se lo perde di vista non soffre: testa e cuore sono inebriati e i suoi passi seguono le indicazioni del demone che si diletta a calpestare la ragione e la dignità dell'uomo⁸¹. La seconda chiude, si è visto, il racconto del sogno alla fine del quale Aschenbach si risveglia con i nervi a pezzi, senza forze e schiavo del demone⁸². Nelle *Arbeitsnotizen* Thomas Mann annota che *Dämon* indica le potenze superiori nella loro totalità, in modo particolare quando si ritiene di attribuire alla divinità qualcosa di nocivo, di un incantesimo dell'uomo che lo porta verso il male, perfino al satanico: il demone che spinge colui che tende a ciò che è nobile verso l'errore e il delitto è la divinità stessa⁸³.

Certamente hanno ragione i commentatori nel ritenere in modo concorde che Thomas Mann attinga questo appunto dal saggio di Burckhardt⁸⁴. Ma la presenza numinosa di Dioniso che viene utilizzata per bloccare il pensiero di Aschenbach, il quale, preso da mania, si sente vittima di un demone, a me pare un aspetto della costruzione del racconto che va molto oltre la semplice ispirazione suggerita da un

⁸¹ Cf. pp. 184s.

⁸² Cf. pp. 222s.

⁸³ GKFA 2.2. 471.

⁸⁴ II, p. 71: cf. REED (2004, 503). Come ha senz'altro preso da Burkhardt e da Rohde anche la definizione di branco dei partecipanti al baccanale orgiastico. Nelle *Baccanti* il gruppo di donne tebane che si sono riunite sul Citerone per celebrare i riti in onore di Dioniso viene chiamato θύακος, altra parola chiave della tragedia (ricorre tredici volte). Questo termine indica un'istituzione caratteristica del mondo arcaico e classico greco, e, in particolare, una istituzione pedagogica delle donne in Grecia le cui modalità organizzative sono determinate dal culto a una divinità dalla quale tutto promana e alla quale tutto si conforma. Nelle *Baccanti* l'istituzione femminile indicata con θύακος è in realtà un gruppo di donne che vive in condizione animale: diventare seguace di Dioniso assicura, come annuncia il Coro nella parodo (vv. 65-166), la liberazione dagli affanni e dalle pene, ma comporta anche lo smarrimento, l'oblio di sé e l'assunzione di una forza e di un comportamento di tipo animalesco che rimette il/la baccante in contatto con la parte più istintuale, elementare, irrazionale. In tedesco θύακος nel senso di 'branco' corrisponde nei saggi di Burkhardt e di Rohde al termine 'Schwarm', che ritorna nel testo della novella manniana e che però viene specificato da un successivo sinonimo, «Rotte». A quel che mi risulta, a differenza di «Schwarm» che indica uno 'sciame' di insetti, «Rotte» si riferisce più propriamente a un 'branco' di uomini, di animali. Se è giusta questa osservazione, tale scelta lessicale potrebbe essere un'altra prova di una lettura diretta del testo delle *Baccanti*.

capitolo di un saggio dedicato alla religione greca: una costruzione, che, come si è cercato di suggerire, è molto studiata nel rapporto tra l'impianto narrativo e l'uso della fonte classica.

Anzi, anche alla luce di quanto osservato a proposito della struttura tragica, credo che non sia azzardato parlare di una *drammaturgia* del racconto manniano modellata su quella delle *Baccanti*.

Un'ulteriore prova mi sembra essere fornita proprio dalla succitata tecnica del 'vedere ciò che non si può vedere' e del 'non vedere ciò che si deve vedere', non di poca importanza, tra l'altro, in un dramma, dove l'insistenza sul concetto del 'vedere' e la dinamica degli sguardi giocano un ruolo determinante nello svolgimento dell'azione scenica⁸⁵.

Infatti un'azione che caratterizza in modo particolare Aschenbach e che lo guida nell'espressione esplicita della sua cultura classica è quella del 'vedere' segnalata dal verbo *sehen*. Il 'vedere' di Aschenbach rappresenta un *fil rouge* che segue il percorso compiuto da Aschenbach nel passaggio dallo stato di sobrietà a quello dell'ebbrezza. Questa azione ha inizio quando Aschenbach viene preso, dopo l'incontro con il viandante nel portico di Schwabing, da inquietudine, che egli interpreta come una semplice voglia di viaggiare, sopraggiunta come un accesso di passione e di inganno dei sensi. Tale desiderio diventa 'vedente' «sehend», la sua immaginazione, e porta Aschenbach a 'vedere' un paesaggio tropicale nel quale 'vede' una tigre. L'uso anaforico di «sah», ripetuto ben quattro volte di cui due uno di seguito all'altro, mette ben in evidenza l'importanza 'drammaturgica' di questo momento del racconto, che, come si è detto, contiene il primo elemento dionisiaco rappresentato dalla tigre⁸⁶. L'espressione ritorna non a caso direttamente nel terzo capitolo, quando Aschenbach sta per approdare a Venezia, la cui abbagliante composizione di edifici, a lui già nota dalle precedenti visite, 'vede' di nuovo dal piroscifo: questa volta sapientemente «sah» viene collocato in *incipit* di rigo⁸⁷. Il 'vedere' e il gioco degli sguardi naturalmente si intensifica nel quarto capitolo quando l'innamoramento è ormai al suo culmine: particolarmente indicativa la studiata frequenza di «sah», quando viene descritta la regolarità degli incontri sulla spiaggia⁸⁸.

Aschenbach viene, peraltro significativamente, definito «der Betrachtende» (colui che contempla) e «der Schauende» (colui che guarda), secondo un uso di verbi e aggettivi sostantivati «che costituisce una caratteristica fondamentale della novella. Lungi dall'essere una mera peculiarità stilistica, tale procedimento poetico appare di

⁸⁵ Cf. IERANÒ (1999, xiii).

⁸⁶ Cf. pp. 56-59.

⁸⁷ Cf. pp. 94s.

⁸⁸ Cf. pp. 152-54.

importanza decisiva per la composizione complessiva del testo: letti nell'ordine del loro apparire, questi verbi e aggettivi sostantivati delineano *in nuce*, come degli appunti, la vicenda di Aschenbach»⁸⁹. E non a caso «der Betrachtende» e «der Schauende» compaiono, l'uno nel quarto capitolo, quando, come si è appena detto, si intensifica l'uso del verbo 'vedere', l'altro in chiusura, quando, ormai prossimo alla fine, Aschenbach rivolge un ultimo sguardo verso Tadzio che lo accompagnerà nel regno dei morti.

È tuttavia notevole che Aschenbach ogni volta che 'vede' Tadzio 'vede' in lui Apollo, Eros, Giacinto, Narciso e perfino Hermes psicopompo, ma 'non vede' nel ragazzo, pur ammirandone la bellezza androgina, Dioniso, che 'non vede' neanche negli altri personaggi incontrati, quale ad esempio il viandante del cimitero di Schwabing.

Questa costruzione del personaggio di Aschenbach, «der mit Blindheit geschlagene "Schauende"»⁹⁰, non può non far pensare alla 'cecità' del vedente Penteo. Ma non si tratta di una semplice analogia strutturale: Thomas Mann si è posto «in Einklang mit der von Euripides dargestellten Strategie den Gott» e questo corrobora l'ipotesi che «sich in der Tragödie des Euripides auskannte»⁹¹.

Certo a livello tematico si può notare che la morte di Aschenbach non è una morte violenta, tragica e punitiva, come quella di Penteo; al contrario è intrisa di eros, ed è soprattutto «un evento totalmente privato: la morte di un borghese di fronte al suo io, al suo corpo, al ruolo che gli ha dato la società, mentre quella di Penteo è un evento collettivo: la morte di un re che non ha saputo affrontare le forze che sconvolgevano la propria comunità»⁹². Tuttavia non si può non tener conto che le *Baccanti*, composte in un momento di crisi della società ateniese e della cultura periclea⁹³, riflettono un

⁸⁹ Cf. GALVAN (2009, 243).

⁹⁰ SANDBERG (1991, 66-110: in particolare p. 109).

⁹¹ SANDBERG (1991, 109 e n. 157), il quale individua nella traduzione curata da Hans von Wolzogen e pubblicata nel 1877, l'edizione di riferimento. Una traduzione più vicina cronologicamente alla composizione de *La Morte a Venezia* è quella di Hans von Arnim, pubblicata nel 1903. In entrambe, da me controllate, δαίμων viene reso con «Gott» e, certo, la presenza del termine «Dämon» avrebbe fornito una prova sicura riguardo alla traduzione consultata: come avviene, si è visto, nel caso della traduzione omerica curata da Voß, a proposito dell'uso di 'Ruhe' con cui viene interpretato εὐνάι. Ma, come osserva MARSON (1979), il quale anche ha notato un'analogia tra la cecità di Penteo e quella di Aschenbach, entrambi colpevoli di *hybris* (pp. 26-82), «the assumption that there has to be an annotated copy or excerpt for each and every source is nonsense, particularly when dealing with perhaps the single best known item of classical Greek literature» (pp. 26s. n. 2). Tuttavia per un procedimento analitico basato sul cosiddetto paradigma indiziario, quale può risultare dalle argomentazioni da me avanzate a sostegno della mia ipotesi, si veda GINZBURG (1986, 158-209). Per le *Baccanti* considerate «the most important literary source» de *La Morte a Venezia* si veda anche WATTS (1980, 151-62).

⁹² FUSILLO (2006, 202).

⁹³ Le *Baccanti* segnano la fine sia dell'attività di Euripide sia di quel genere teatrale con cui l'Atene del V secolo a.C. aveva raggiunto la massima espressione artistica. La sconfitta subita da Atene nel 404 è un evento storico che determina una svolta epocale per la *polis* classica, nella quale si instaura un nuovo rapporto tra la città e l'individuo. Si avvia così quel processo politico, economico e culturale che si compirà con l'avvento dell'Ellenismo.

esasperato senso dei ristretti limiti della condizione umana, una consapevolezza della fragilità dell'uomo che cerca di sopravvivere ricorrendo a scelte edonistiche e a vie di fuga ed evasione⁹⁴. Le *Baccanti* sono dunque, al pari di numerosi altri drammi euripidei, una tragedia 'moderna' che può essere stata sentita da Thomas Mann vicina a quelle istanze intellettuali e poetiche del suo tempo: la vicenda di Gustav von Aschenbach, che *evade* dalle limitazioni della sua esistenza di scrittore non solo geograficamente, ma anche edonisticamente, diventa l'occasione perché le allusioni e le citazioni dal testo euripideo, lungi dall'essere uno sfoggio di mera erudizione, siano la cornice dentro la quale dare voce alle riflessioni sulla cultura romantica e decadente, il cui tema per eccellenza amore e morte si intreccia con l'insaziabile aspirazione all'infinito e all'illimitato, al raggiungimento della libertà dello spirito quale affrancamento dalle ristrettezze della condizione terrena.

Una cultura in cui, sebbene si sia affermata la scoperta dell'inconscio che porta alla considerazione dell'uomo come natura duplice e in continua lotta per la conquista della propria identità⁹⁵, le parole pronunciate dal Coro nel terzo stasimo delle *Baccanti* a commento dell'evasione bacchica

Felice chi dal mare
fugge tempesta e tocca porto;
felice chi dimentica gli affanni;
....
solo chi sta nel giorno per giorno è
felice, quella è la beatitudine

suonano terribilmente e dolcemente appropriate⁹⁶.

⁹⁴ Così DI BENEDETTO (1971, 271-302), il quale a ragione osserva che non bisogna chiedersi se le *Baccanti* siano o no la testimonianza di una conversione di Euripide alla religione dionisiaca.

⁹⁵ Un'altra *vexata quaestio* relativa alle fonti della narrativa manniana è la conoscenza diretta degli scritti di Sigmund Freud, una problematica sollevata dalla presenza nella *Montagna magica* di una ben articolata dimensione onirica che trova la sua massima espressione nello *Schneetraum* di Hans Castorp: come è stato dimostrato, questo sogno «risulta oscuro solo se si manca di leggerne la difficile simbologia alla luce dell'interpretazione manniana»: CRESCENZI (2011, 187), il quale osserva anche, a proposito dell'uso delle fonti da parte di Thomas Mann, che «tutta una serie di testi [...] gli servono unicamente da serbatoio di utili informazioni o citazioni; ma da quelli per cui prova maggiore interesse Mann non si limita a estrapolare frasi, citazioni o idee. Essi diventano per lui interlocutori di un dialogo intertestuale nel senso più autentico del termine; un dialogo che produce un confronto dialettico serrato e quanto mai produttivo»: p. 195. Al lucido e suggestivo saggio di CRESCENZI (2011) rimando per un'analisi più complessiva relativa anche al rapporto con *La Morte a Venezia*, di cui *La Montagna magica* rappresenta un «pendant umoristico»: in particolare, si vedano le riflessioni sull'*imparare a vedere* di Hans Castorp, il quale, pur essendo, a differenza di Aschenbach, un uomo ordinario, dabbene e mediamente dotato, condivide con il protagonista de *La Morte a Venezia* un atteggiamento melanconico che lo porta, attraverso un percorso di morte, ad acquisire la reale visione delle cose. E si veda anche CRESCENZI (2010, LIII-XCIV).

⁹⁶ Cf. vv. 902-11.

referimenti bibliografici

BELARDINELLI in corso di stampa

A.M. Belardinelli, *Modernità di Euripide. Una prospettiva drammaturgica*, «Atene e Roma» III-IV 377-92.

BUDELMANN 2000

F. Budelmann, *The Language of Sophocles*, Cambridge.

CRESCENZI 2010

L. Crescenzi, *Introduzione a La Montagna magica*. Traduzione di Renata Colorni, Milano, LIII-XCIV.

CRESCENZI 2011

L. Crescenzi, *Melancholia occidentale. La montagna magica di Thomas Mann*, Roma.

CHANTRAINE 1968-1980

P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris.

DEUSE 1992

W. Deuse, *Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen: Griechisches in Der Tod in Venedig*, in G. Härle (Hrsg.), *Heimsuchung und süßes Gift. Erotik und Poetik bei Thomas Mann*, Frankfurt am Main, 41-62.

DI BENEDETTO 1971

V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Firenze.

DIERKS 1972

M. Dierks, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum Tod in Venedig, zum Zauberberg und zur Joseph - Tetralogie*, München.

DODDS 1960²

E.R. Dodds (ed.), *Euripides Bacchae* (1944), Oxford.

FERTONANI 1975

R. Fertonani, *Echi classici in Der Tod in Venedig di Thomas Mann*, «Acme» XXIII 17-26.

FUSILLO 2006

M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le Baccanti nel Novecento*, Bologna.

FUSILLO 2007

M. Fusillo, *La contaminazione dell'artista apollineo. Morte a Venezia e Le Baccanti*, «AION», *Sezione germanica*, n.s. XVII/1-2 13-37.

GALVAN 2009

E. Galvan (ed.), *Thomas Mann. La Morte a Venezia*, Venezia.

GKFA

H. Detering et al. (Hrsg.), *Thomas Mann, Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe*, in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH, Zürich-Frankfurt am Main, 2002-.

GINZBURG 1986

C. Ginzburg, *Miti Emblemi Spie. Morfologia e storia*, Torino.

GUSTAFSON 1946

L. Gustafson, *Xenophon und Der Tod in Venedig*, «Germanic Review» XXI 209-14.

GW

Gesammelte Werke in dreizehn Bänden (1960-1974), Frankfurt am Main 1990².

IERANÒ 1999

Giorgio Ieranò (a cura di), *Euripide. Baccanti*, Milano.

MARSON 1979

E.L. MARSON, *The Ascetic Artist. Prefigurations in Thomas Mann's Der Tod in Venedig*, Bern-Fankfurt am Main-Las Vegas.

QUESTA 1997²

C. Questa, *Il ratto dal serraglio. Euripide Plauto Mozart Rossini*, nuova edizione, in Appendice C. Questa-R. Raffaelli, *Mutazioni di Ifigenia*, Urbino.

REED 2004

T.-J. Reed, *Thomas Mann. Frühe Erzählungen 1893-1912, Kommentar* Unter Mitarbeit von M. Herwig, in GKFA II.2, Zürich-Frankfurt am Main.

REXINE 1985

J. E. Rexine, *Daimon in Classical Literature*, «Platon» XXXVII 29-52.

SANDBERG 1991

H.-J. Sandberg, *Der fremde Gott und die Cholera. Nachlese zum Tod in Venedig*, in E. Heftrich-H. Koopmann (Hrsg.), *Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling*, Frankfurt/Main, 66-110.

VON SCHIRNDING 1995

A. von Schirnding, *Dionysos und sein Widersacher. Zu Thomas Mann Rezeption der Antike*, «Thomas Mann Jahrbuch» VIII 93-108 (ora in Id., *Menschwerdung. Aufsätze zur griechischen Literatur*, München 2005, 84-98).

Dioniso e il dionisismo:
le Baccanti di Euripide e
La Morte a Venezia di Thomas Mann

Anna Maria Belardinelli

SCHLESIER 1983

R. Schlesier, *Daimon und daimones bei Euripides*, «*Saeculum*» XXXIV 267-79.

WATTS 1980

C.Th. Watts, *The protean Dionysus in Euripides The Bacchae and Mann's Death in Venice*, «*Studi dell'Istituto Linguistico*» III 151-63.