

Antonella Gargano
Sapienza Università di Roma

Figure della morte in Thomas Mann

Abstract

The essay is an attempt at delineating a typology of the literary representations of death in the works of Thomas Mann, implementing literary analysis with references to the visual arts. The analysis touches on three forms of *ars moriendi* – considered as “practice of dying” rather than as the late-medieval “preparation to death” – : the *Liebestod* (as in *Tristan* and in *Buddenbrooks*, in which death and ecstasy merge), the “decent death” (enacting a sort of ritual, which undramatizes death itself and deprives the corpse of any disturbing feature), and the “improper death”, making the dying character an object of mockery.

In uno scritto del 1921 Thomas Mann definisce Lubeca «Totentanz-Heimat», patria della danza macabra (2002e, 435; 2005, 37)¹. Il riferimento è al «brivido macabro ed umoristico insieme provocato dagli affreschi della Marienkirche, con la sua danza della morte» (1957, 544; 1996, 263), il ciclo pittorico tardo-medioevale di Bernt Notke. Quel “Totentanz”, all’ombra del quale è nato, sembra in qualche modo riflettersi su tutta l’opera di Thomas Mann. Così le parole che siglano la *finis operis* dello *Zauberberg* (1924) ed evocano il «Weltfest des Todes», la «sagra mondiale della morte» (2002d, 1085; 2010, 1069) annunciano, certo, come già il Prologo del romanzo aveva indicato, la Grande Guerra, ma rimandano, al di là di questo specifico contesto, più in generale al grande tema della morte che attraversa il romanzo e che è centrale per Mann.

Proprio questa centralità assoluta rende impossibile ripercorrere sia pure sommariamente il tema nel suo complesso rapporto con la vita, nel fitto intreccio dei modelli letterari, filosofici e psicanalitici espliciti o latenti, nell’interrogarsi – per dirla con il senatore Thomas Buddenbrook (1901) – su

¹ Cfr. in proposito Kurzke 11.

cos'era la morte². Non sarà dunque il significato o la funzione della morte, né la pulsione di morte³ ad essere oggetto di queste mie riflessioni, ma piuttosto l'individuazione di una possibile tipologia della sua rappresentazione letteraria. Isolerò pertanto, e solo a titolo d'esempio, 3 forme di *ars moriendi* – intesa non tanto nello specifico senso tardomedievale di preparazione alla morte, quanto come forma del morire – e le loro (possibili) diverse declinazioni figurative in alcuni testi di Thomas Mann.

1. Il “Liebestod”

La prima variante è quella definibile come “la morte bella”, quel “Liebestod”, per il quale il racconto *Tristano* (1903) nell'imitazione degli amanti wagneriani sembrerebbe presentare il modello più vicino:

Und sie fuhren fort in den trunkenen Gesängen des Mysterienspieles. Starb je die Liebe? Tristans Liebe? Die Liebe deiner und meiner Isolde? Oh, des Todes Streiche erreichen die Ewige nicht! Was stürbe wohl ihm, als was uns stört, was die Einigen täuschend entzweit?

² «Was war der Tod? Die Antwort darauf erschien ihm nicht in armen und wichtigthuerrischen Worten: er fühlte sie, er besaß sie zuinnerst. Der Tod war ein Glück, so tief, daß es nur in begnadeten Augenblicken, wie dieser, ganz zu ermessen war. Er war die Rückkunft von einem unsäglich peinlichen Irrgang, die Korrektur eines schweren Fehlers, die Befreiung von den widrigsten Banden und Schranken – einen beklagenswerten Unglücksfall machte er wieder gut. Ende und Auflösung? Dreimal erbarmungswürdig Jeder, der diese nichtigen Begriffe als Schrecknisse empfand! Was würde enden und was sich auflösen? Dieser sein Leib... Diese seine Persönlichkeit und Individualität, dieses schwerfällige, störrische, fehlerhafte und hassenswerte *Hindernis, etwas Anderes und Besseres zu sein!*» (Mann 2002b, 723-724). («Cos'era la morte? La risposta non gli si presentò in parole povere e pretenziose: la sentì, la possedette nell'intimo. La morte era felicità, così profonda che poteva essere giudicata appieno solo in momenti di grazia come quelli. Era il ritorno da un labirinto indicibilmente tormentoso, la correzione di un grave errore, la liberazione dai vincoli e dai limiti più avversi – rimediava a un incidente deplorabile. Fine e decomposizione? Tre volte degno di pietà chiunque fosse terrorizzato da quei concetti insignificanti! Che cosa finirebbe e che cosa si decomporrebbe? Quel suo corpo... Quella sua personalità e individualità, quel lento, caparbio, imperfetto e odioso *ostacolo a essere diverso e migliore!*» [2007, 732]). Il riferimento a Schopenhauer e al *Mondo come volontà e rappresentazione* così come le letture nietzscheane qui sono più che evidenti.

³ Si vedano le puntuali e stimolanti osservazioni contenute nel saggio “Eros e distruzione” di Domenico Conte sulla insidiosa presenza di una potenza insieme vitale e insieme distruttiva nell'esistenza di Thomas Mann e nella sua produzione letteraria (2013).

Durch ein süßes Und verknüpfte sie beide die Liebe... zerriß es der Tod, wie anders, als mir des einen eigenem Leben, wäre dem anderen der Tod gegeben? Und ein geheimnisvoller Zwiegesang vereinigte sie in der namenlosen Hoffnung des Liebestodes, des endlos ungetrennten Umfangenseins im Wunderreiche der Nacht» (Mann 2004b, 353)⁴.

In realtà il racconto è una variazione parodistica del “Liebestod”, messo in atto solo dalla protagonista femminile, Gabriele, e in assenza di una passione erotica per la morte, mentre Spinell, fenotipo dell’artista (ma nella variante dello pseudoartista mediocre e decadente), è incapace della morte d’amore e può essere solo il maestro della morte di lei, in un gesto di appropriazione pedagogica della vita della donna destinato al fallimento.

Un autentico “Liebestod” è invece quello di Hanno Buddenbrook (1901), di segno perfettamente wagneriano e nietzscheano nell’intreccio di estasi e morte, dove la malattia, il tifo è «ganz einfach eine Form der Auflösung [...], das Gewand des Todes selbst, der ebenso gut in einer anderen Maske erscheinen könnte, und gegen den kein Kraut gewachsen ist» (Mann 2002b, 831)⁵. Ed è la ripetizione di un rituale quasi identico a caratterizzare ambedue questi testi, pur nelle loro differenti intenzioni, come esempi di morte bella. Sia l’improvvisazione di Hanno che l’interpretazione al pianoforte di Gabriele davanti a Spinell si svolgono in uno spazio chiuso, buio – Hanno resta solo nel salotto e dà un segno preciso al suo isolamento tirando le tende della stanza, e soli nella sala di ritrovo del sanatorio restano Spinell e Gabriele –, ne consumano le energie vitali, e la postura dei loro corpi, nella immobilità che segue immediatamente l’esecuzione, è già in sé un segnale di morte.

«Hanno saß noch einen Augenblick still, das Kinn auf der Brust, die Hände im Schoß. Dann stand er auf und schloß den Flügel. Er war sehr blaß, in seinen Knien war gar keine Kraft, und seine Augen brannten. Er ging ins

⁴ «E continuarono immergendosi negli ebbri canti del mistero. Potrebbe mai morire l’amore? L’amore di Tristano? L’amore della tua e della mia Isotta. Oh, i colpi della morte non toccano l’eterno! Che cosa potrebbe soccombere ad essa se non ciò che ci sgomenta, che fallace divide chi è unito? Con il dolce legame “e” l’amore avvolse entrambi... se la morte l’avesse reciso, come sarebbe stata inferta la morte all’uno se non con la vita dell’altro? E un arcano canto a due li unì nella speranza indicibile della morte nell’amore, dell’abbraccio indissolubile in eterno nel regno prodigioso della notte» (Mann 1992b, 121).

⁵ «una forma di risoluzione, la maschera stessa della morte, che potrebbe comparire altrettanto bene sotto altre spoglie e contro la quale non c’è rimedio» (Mann 2007, 832).

Nebenzimmer, streckte sich auf der Chaiselongue aus und blieb so lange Zeit ohne ein Glied zu rühren» (Mann 2002b, 827-28)⁶: questa la scena nei *Buddenbrook* e, in una replica con minime variazioni, nel *Tristano* Mann scrive: «Sie saß, die Hände im Schoße, vornüber gelehnt, vom Klavier abgewandt, und blickte auf ihn. Ein ungewisses und bedrängtes Lächeln lag auf ihrem Gesicht, und ihre Augen spähten sinnend und so mühsam ins Halbdunkel, daß sie eine kleine Neigung zum Verschießen zeigten» (2004b, 355)⁷.

E non è un caso che in ambedue questi testi la morte sia in qualche modo “oscurata”, costituisca un “non detto”, dove per Hanno Mann ricorre alla comunicazione indiretta attraverso la citazione del lemma “Tifo” da una enciclopedia⁸, mentre per Gabriele la rimozione si manifesta attraverso la (reiterata) negazione verbale: «“Ist sie tot?!” schrie Herr Klöterjahn [...]. “Nein, nicht ganz, wie? Noch nicht ganz, sie kann mich noch sehen [...] Nicht ganz, wie?...”» (2004b, 368)⁹.

Le due scene sopra citate costituiscono dunque, proprio per questo oscuramento del momento della morte, una sua necessaria ed evidente prefigurazione, segnalata come tale non da ultimo anche dal rimbalzare da un testo all'altro e da un contesto all'altro dello stesso termine “Auflösung” (risoluzione, ma anche disfacimento)¹⁰. Hanno dunque, disteso e immobile, appare come la esatta immagine di una figura giacente secondo l'iconografia dell'arte

⁶ «Hanno rimase immobile ancora per un attimo, il mento sul petto, le mani in grembo. Poi si alzò e chiuse il pianoforte. Era molto pallido, senza più forza nelle ginocchia, e gli bruciavano gli occhi. Andò nella stanza accanto, si stese sulla chaise longue e rimase così a lungo, senza muovere un dito» (Mann 2007, 829).

⁷ «La giovane donna restò seduta con le mani in grembo, piegata in avanti, con le spalle rivolte al pianoforte e lo guardava. Sul volto le comparve un sorriso che palesava perplessità e imbarazzo mentre gli occhi scrutavano pensosi la semioscurità, tanto faticosamente da mostrare una leggera tendenza a chiudersi» (1992b, 125).

⁸ Cfr. Mann 2002c, 414 e Mann 2007, 1336, dove si fa riferimento a una lettera a Theodor W. Adorno del 30 dicembre 1945, in cui Mann parla esplicitamente del “trucco” utilizzato nella comunicazione indiretta della morte di Hanno (Wüsling und Fischer 113).

⁹ «“È morta? – gridò il signor Klöterjahn [...]. No, non proprio morta, eh? [...] Non proprio morta, eh?...”» (1992b, 153).

¹⁰ Cfr. in proposito il commento dell'edizione tedesca (Mann 2002c, 412-13) e quello dell'edizione italiana (Mann 2007, 1335).

funeraria medievale¹¹, mentre Gabriele potrebbe rispondere al modello delle steli funerarie antiche che rappresentano la defunta seduta¹².

2. *La morte costumata*

Una seconda variante di *ars moriendi* può raggruppare quelle morti che inattese o anche annunciate da tempo e con i segni della malattia mettono comunque in scena una ritualizzazione composta quasi come in un atto di sdrammatizzazione. Un «bescheidenes Sterben», una morte «modesta e semplice» è nel *Giuseppe in Egitto* (1936) quella di Mont-kaw, il maggiordomo della casa di Potifar (1990a, 975; 2000, 375), collocata entro una cornice chiusa tra la parola di Giuseppe e il suo gesto. Nominando uno ad uno in tutta la loro crudezza i mali di Mont-kaw le parole di Giuseppe sembrano cancellare le sofferenze del corpo – «Aus ist's mit Plack und Plage und jeglicher Lästigkeit. Keine Leibesnot mehr, kein würgender Zudrang noch Krampfschrecken. Nicht ekle Arznei, noch brennende Auflagen, noch schröpfende Ringelwürmer im Nacken. Auf tut sich die Kerkergrube deiner Belästigung. Du wandelst hinaus und schlenderst heil und ledig dahin die Pfade des Trostes, die tiefer ins Tröstliche führen mit jedem Schritt»¹³–, mentre il suo gesto – «Josephs Rechte lag auf den bleichen Hände des Abscheidenden, und mit der Linken hielt er ihm befestigend den Schenkel (1990a, 998)»¹⁴– ripete una precisa tradizione iconografica, che replica per un verso il particolare della *Deposizione* (1507) nel-

¹¹ Si veda, ad esempio, il sepolcro di Federico d'Antiochia (XIV secolo) nella Cattedrale di Palermo, dove il defunto è rappresentato disteso su un fianco, con il braccio piegato e la testa appoggiata sulla mano.

¹² Ma è anche possibile pensare a una delle 2 figure allegoriche che Canova colloca ai lati del *Monumento per Clemente XIV* nella chiesa dei SS. Apostoli a Roma (1783-1787), dove la Mansuetudine, seduta alla destra del sepolcro (alla sinistra è la Temperanza), appare in atteggiamento pensoso, con il capo reclinato e le mani intrecciate in grembo.

¹³ «Finita è la pena e l'assillo, e qualsivoglia molestia. Non più sofferenze del corpo, non più soffocante afflusso di sangue, non più terrore di crampi. Non più medicine ripugnanti, impacchi che bruciano, scarificanti sanguisughe sul collo. Il carcere della tua sofferenza si apre. Tu esci, tu te ne vai tranquillamente, libero e sano, per il sentiero della consolazione che ad ogni passo ti conduce sempre più addentro al suo regno» (2000, 405).

¹⁴ «La destra di Giuseppe posava sulle esangui mani del morente, mentre con la sinistra gli teneva ferma la coscia» (2000, 405). Cfr. in proposito anche Kurzke 576.

la pala di Raffaello della Galleria Borghese, dove una figura prende tra le proprie una mano del Cristo¹⁵ e per l'altro, più in generale, un *topos* visuale che va indietro a Signorelli (affresco di Orvieto, 1502), al Perugino (Palazzo Pitti, 1495) arrivando fino al modello del sarcofago di Meleagro (Musei Capitolini, III d.C.).

Johann Buddenbrook senior muore girandosi verso il muro, «--- worauf er schwieg, Alle anblickte und sich mit einem letzten "Kurios!" nach der Wand kehrte» (Mann 2002b, 78)¹⁶, nello stesso gesto volto all'isolamento che si trova nell'*Ivan Il'ič* (1886) di Tolstoj e che segnala il consapevole, dignitoso distacco dal mondo: «Ivan Il'ič ormai non si levava più dal divano. Non voleva stare a letto e stava sempre sul divano. E, giacendo per lo più colla faccia rivolta alla parete, seguitava solitariamente a soffrire le sue sofferenze senza uscita e a pensare i suoi pensieri senza soluzione» (1996, 90)¹⁷.

Il volgere del corpo verso il muro è così l'atto di autoisolamento che Mann riprende dalla tradizione biblica e dal contesto antico-orientale, dove la "morte sociale" costituiva una sorta di primo stadio della morte fisica. Nel Libro II dei Re la malattia di Ezechia, pur concludendosi con la sua guarigione, segue il rituale di questo gesto:

In quei giorni, Ezechia si ammalò mortalmente e il profeta Isaia figlio di Amoz, si recò da lui e gli parlò: «Così dice Jahve: "Da' disposizioni per la tua casa, perché tu stai per morire e non vivrai"». Allora Ezechia, rivolta la faccia alla parete, supplicò Jahve: "Ricorda, o Jahve,

¹⁵ Si veda in proposito l'analisi di Salvatore Settis (2000), che sottolinea come proprio i gesti e «l'abbandono delle membra» siano «un'efficacissima Pathosformel della morte».

¹⁶ «Poi tacque, li guardò tutti e con un ultimo "Curioso!" si girò verso il muro...» (Mann 2007, 117).

¹⁷ Il giacere «per lo più colla faccia rivolta alla parete» viene precisato da Tolstoj nel suo significato di solitudine – «in mezzo a una città popolosa e ai suoi molti amici e ai suoi familiari», una solitudine che «più completa non avrebbe potuto essere sulla terra e neppure in fondo al mare» (91) – e ossessivamente reiterato – «e ancora, con occhi stanchi dal guardare, ma che non potevano non guardare ciò che era innanzi a lui, fissava la spalliera del divano e aspettava – aspettava la fine di quella spaventosa caduta e l'urto e la sua distruzione» (93).

che io ho camminato alla tua presenza fedelmente e con cuore devoto e ho compiuto ciò che è bene ai tuoi occhi!”. Poi Ezechia scoppì in un gran pianto (2 Re 20, 2)¹⁸.

Se il gesto ha dunque la sua indiscutibile fonte biblica¹⁹, il morente Johann Buddenbrook che si gira sul fianco non può al tempo stesso non essere assimilabile anche al “*requiescens*” dei sepolcri antichi.

Per il giovane Hans Castorp il nonno, il senatore di Amburgo, assume paradossalmente «la sua forma vera e autentica» proprio nella «pomposa composizione» (Mann 2010, 41) del corpo morto che lo fa apparire in una perfezione non a caso simile a quella del suo ritratto, la cui figura è percepita in modo analogo e con un identico vocabolario come «vera e autentica» (Mann 2010, 38). Ma contemporaneamente quella morte costumata e confezionata con la spagnolesca gorgiera e i polsini di pizzo trasforma il corpo in qualcosa di estraneo, lo riduce semplicemente ad «*eine Hülle*» (Mann 2002d, 47), a «un involucro» (Mann 2010, 41), a cui sottrae ogni dimensione perturbante. Lo schema iconografico a cui si richiama il senatore morto finisce dunque per coincidere esattamente con quello del senatore che fa il suo ingresso al municipio.

La morte del cugino di Castorp, Joachim, costituisce entro questo discorso un esempio particolarmente significativo, dove è la progressiva acquisizione di una lucida consapevolezza che sembra occultare i segni pur presenti e vistosi della malattia. Sicché anche Joachim conosce una morte costumata che lo ricompono nella figurazione scultorea di un guerriero classico:

Jede Spur der Anstrengung war nun aus seinem Gesicht gewichen; erkaltet, hatte es sich zu reinster, schweigender Form befestigt. Kurzes Gekräusel seines dunklen Haares fiel in die unbewegliche, gelbliche Stirn, die aus seinem edlen, aber heiklen Stoff zwischen Wachs und Marmor gebildet schien, und in dem ebenfalls etwas gekrausten Bart wölbten die Lippen

¹⁸ Il testo è ripreso in forma identica nel Libro di Isaia (38, 2). Devo l'informazione ad Antonio Autiero, teologo morale dell'Università di Münster, e alla sua disponibilità a discutere con me sull'interpretazione di questa pagina. La traduzione tedesca del passo biblico – «Da drehte sich Hiskija mit dem Gesicht zur Wand» – evidenzia con la scelta del «*sich zur Wand drehen*» la vicinanza alla formula manniana «*sich nach der Wand kehren*».

¹⁹ Cfr. in proposito anche il rapido accenno che ne fa Philippe Ariès (281).

sich voll und stolz. Ein antiker Helm hätte diesem Haupte wohl angestanden, wie mehrere der Besucher meinten, die sich zum Abschied einfanden (Mann 2002d, 812)²⁰,

mentre nell'atto finale quella morte è ritualizzata come una deposizione: «unter den Achseln faßte er die Figur und half sie hinübertragen vom Bett in den Sarg, auf dessen Leilach und Troddelkissen Joachims Hülle hoch und feierlich gebettet wurde, zwischen Standleuchtern, die Haus Berghof gestellt hatte» (Mann 2002d, 814)²¹.

Una deposizione che guarda sicuramente a El Greco e al suo *Entierro, La sepoltura del Conte di Orgaz* (Chiesa di Santo Tomé, Toledo, 1586), del quale Mann dichiarerà di essere stato «completamente conquistato»²².

3. *La morte sconveniente*

L'ultimo degli *schemata* iconografici a cui vorrei accennare mi riporta all'immagine iniziale del "Totentanz" ed è quella che Philippe Ariès chiama la morte sconveniente (669). *Il piccolo signor Friedemann* (1897) dei primi racconti si chiude sul suicidio del deforme protagonista, dove l'atto sconveniente non è il gesto, ma l'umiliazione che lo determina, la «risata orgogliosa e sprezzante» (Mann 1978, 89) con cui Gerda von Rinnlingen respinge le sue goffe *avances*. Il suo giacere «col viso nell'erba» (*ibid.*), spinto da un lato e gettato a terra da

²⁰«Dal suo viso era scomparsa ormai ogni traccia di sforzo; freddo e rigido, si presentava nella sua forma più pura e silente. I corti e crespi riccioli scuri ricadevano sulla fronte immobile e giallastra che pareva fatta di una materia nobile ma delicata, a metà tra la cera e il marmo, e tra la barba, anch'essa un poco arricciata, le labbra sporgevano piene e orgogliose. Su quella testa ci sarebbe stato bene un elmo antico, come osservarono molti dei visitatori che si recarono a rendergli l'estremo saluto» (Mann 2010, 798).

²¹ «afferrò il corpo del cugino da sotto le ascelle e aiutò a trasferirlo dal letto alla bara, dove l'involucro di Joachim fu solennemente adagiato sopra il lenzuolo e il cuscino adorno di nappe tra i grandi ceri che l'istituto Berghof aveva collocato nella stanza» (Mann 2010, 800).

²² Cfr. la "Notizia sul testo" (Mann 2010, 1091), Zaubenberg e le "Note di commento" a *La montagna magica*, che in diversi luoghi (1298 nota 2, 1313 nota 83 e nota 85) fanno riferimento al viaggio in Spagna compiuto da Mann tra l'aprile e il maggio del 1923, alle suggestioni che ne avrebbe tratto proprio per il romanzo a cui stava lavorando e proprio a quella *Sepoltura del conte d'Orgaz* di El Greco. «Un pittore» - scriverà Mann - «dalla cui glorificazione alla moda mi ero sempre guardato, ma il quadro mi ha conquistato completamente» (2004, 485).

Gerda, anticipa infatti esattamente e simbolicamente il suo modo di morire. Johannes Friedemann muore allo stesso modo di Joseph K. «wie ein Hund» (Mann 2004a, 118), come un cane:

Er lag da, das Gesicht im Grase, betäubt, außer sich, und ein Zucken lief jeden Augenblick durch seinen Körper. Er raffte sich auf, tat zwei Schritte und stürzte wieder zu Boden. Er lag am Wasser. – [...]

Auf dem Bauche schob er sich noch weiter vorwärts erhob den Oberkörper und ließ ihn ins Wasser fallen. Er hob den Kopf nicht wieder, nicht einmal die Beine, die am Ufer lagen, bewegte er mehr (Mann 2004a, 118-19)²³.

La caduta per strada di Thomas Buddenbrook, anche lui «aufs Gesicht gefallen» (Mann 2002b, 749)²⁴, sporca materialmente il suo corpo – «Seine Hände in den weißen Glacéhandschuhen, lagen ausgestreckt in einer Pfütze» (2002b, 750) – e simbolicamente la sua immagine, come sembra constatare, con il viso «stravolto dall'orrore e dal disgusto» e con lo sguardo «sconvolto e nauseato» la stessa moglie Gerda: «Wie er aussah, [...] «als sie ihn brachten! Sein ganzes Leben lang hat man nicht ein Staubfäserchen an ihm sehen dürfen» (Mann 2002b, 751)²⁵, sicché la sua fine è davvero «una beffa e un'infamia» (Mann 2007, 757).

E sconveniente è anche la morte della madre di Thomas, che «nicht eigentlich bereit war, zu sterben» (Mann 2002b, 618)²⁶ e che lotta contro quello che Mann chiama il «disfacimento incipiente»²⁷ descrivendolo minuziosamente, esattamente come Flaubert fa con Emma²⁸. Straordinaria la descrizione della morte di Elisabeth Kröger era apparsa anche al giovanissimo Bertolt Brecht,

²³ «Ora egli giaceva col viso nell'erba, stordito, fuori di sé, il corpo scosso da continui sussulti. Si sollevò penosamente, fece due passi e cadde di nuovo. Era disteso vicino all'acqua. [...] Strisciando sul ventre si trasse ancora più innanzi, sollevò il busto e lo lasciò cadere nell'acqua. Non rialzò la testa; non mosse più neppure le gambe, rimaste distese sulla sponda» (Mann 1978, 98).

²⁴ «Era caduto a faccia in giù» (Mann 2007, 756).

²⁵ «Com'era ridotto [...] quando lo hanno portato qui. In tutta la vita nessuno gli ha mai visto addosso un granello di polvere» (Mann 2007, 757).

²⁶ «[...] non era pronta a morire» (Mann 2007, 631).

²⁷ Anche in questo caso il termine utilizzato è «Auflösung» (Mann 2002b, 621), per cui cfr. *supra* (Mann 2007, 631).

²⁸ Cfr. Ariès 670.

che certo in seguito non avrebbe mai sentito Thomas Mann come un autore a lui congeniale e che pure, assistendo nel 1920 ad Augusta a una lettura dello *Zauberberg* ancora in fase di lavorazione, sottolinea nell'*ars moriendi* dell'anziana moglie del senatore l'insieme di «profondo orrore» e «nobile grandezza»²⁹. E qui, in quella che Mann definisce una lotta con la morte (e Brecht «una sorta di sofisticata o ingenua guerriglia contro la morte»), il modello iconografico ha i tratti tedeschi possenti di Matthias Grünewald o di Hans Holbein, delle *Croci-fissioni* o del *Cristo morto*.

Sembrirebbe rientrare in questo schema anche la storia di Rosalie von Tümmeler, protagonista dell'ultimo racconto, *L'inganno* (1953), se si pensa all'attenzione rivolta al dettaglio clinico del male che sta devastando il corpo della donna, alla «crudeltà demoniaca della natura» (Mann 1958, 255 s.), come annoterà lo stesso Mann, osservata con sconvolgente realismo. Ma poi quella materia, che al suo autore era apparsa difficile da rendere «estheticamente accettabile», trova un finale sorprendentemente conciliatorio. La morte, che appare come la necessaria conclusione (e cancellazione) del “disordine” scatenato dall'irruzione dell'eros, dall'amore di Rosalie, una donna di cinquant'anni, per il giovane Ken Keaton, diventa nelle parole della protagonista addirittura «un grande strumento della vita»: «Ungern gehe ich dahin – von euch, vom Leben mit seinem Frühling. Aber wie wäre denn Frühling ohne den Tod? Ist ja doch der Tod ein großes Mittel des Lebens, und wenn er für mich die Gestalt lieb von Auferstehung und Liebeslust, so war das nicht Lug, sondern Gut und Gnade» (Mann 1981, 481)³⁰.

Così Mann, sottraendo la signora von Tümmeler al potere della seduzione (e all'infrazione di un tabù), può sottrarla a una morte sconveniente: «Rosalie starb einen milden Tod, betrauert von allen, die sie kannten» (Mann 1981,

²⁹ La recensione viene pubblicata su *Der Volksmille* il 26 aprile 1920 (Brecht 61-62); traduzione mia.

³⁰ «Me ne vado malvolentieri da voi, dalla vita e dalla primavera. Ma come potrebbe esserci primavera senza la morte? La morte è un grande strumento della vita, e se per me ha preso l'aspetto della rinascita e della gioia d'amore, non è stato per mentirmi, ma per bontà, per grazia» (Mann 1992a, 195).

481)³¹ e il racconto, come scrive Hans Mayer, trova il suo motivo centrale nella «morte sotto forma di amore, ovvero come forma di amore» (321).

4. *Hypnos e Thanatos*

Ma a quale tipologia può appartenere la morte di Gustav von Aschenbach? (1913). Anche qui, come per Hanno e Gabriele, i segni di una morte sconvolgente sono tutti presenti – il corpo molle, il sudore viscido, il tremito alla nuca, gli attacchi di vertigine (Mann 1977, 222, 225)³²–, ma, con uno slittamento dei tempi, quei segni sono anticipati rispetto alla scena finale che di fatto occultava ogni traccia di sofferenza. La morte di Aschenbach appare come un dolce abbandono, dal quale è assente il dolore fisico. La “sconvenienza”, che Visconti nel suo film (1971) aveva esibito con il colare della tintura sul volto del protagonista e il suo pesante abbattersi sulla sdraia, nella narrazione manniana è del tutto cancellata. Lo scenario classico, introdotto dalla citazione del *Fedro* di Platone e da quel: «Und nun gehe ich, Phaidros, bleibe du hier; und erst wenn du mich nicht mehr siehst, so gehe auch du» (Mann 2004c, 589)³³, costruisce una iconografia della morte dove *Thanatos* è figura gemella di *Hypnos*: «Sein Haupt [...] sank auf die Brust, so daß seine Augen von unten sahen, indes sein Antlitz den schlaffen, innig versunkenen Ausdruck tiefen Schlummers zeigten» (Mann 2004c, 592)³⁴.

Solo chi come Thomas Mann, riassumendo la storia di Hans Castorp l'aveva definita come la vicenda «in cui un giovane deve confrontarsi con la più seducente delle potenze, la morte» (2010, XIX; 2004d, 85), poteva essere capace di rappresentarla nelle tante varianti delle sue “seducenti” raffigurazioni.

³¹ «Rosalie finì di una morte quieta, rimpianta da tutti coloro che l'avevano conosciuta» (Mann 1992a, 197).

³² Cfr. Mann 2004c, 587, 590.

³³ «E ora, Fedro, io me ne andrò e tu rimarrai qui» (Mann 1977, 224).

³⁴ «Il capo [...] si sollevò [...] e ricadde sul petto con gli occhi stravolti, mentre il viso assumeva l'espressione distesa e intimamente assorta del sonno profondo» (Mann 1977, 227). Possibile è anche un richiamo al Lessing di *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769).