



**UNIVERSITÀ
DI PADOVA**

Università di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione Culturale (LTLLM)
Classe LT-11

Tesina di Laurea

*La prosa di Thomas Mann in “Der Tod in
Venedig”. Un’analisi stilistico-linguistica*

Relatore
Prof. Daniele Vecchiato

Laureando
Agata Pozzi
n° matr. 2101281 / LTLLM

Anno Accademico 2025 / 2026

Sommario

Ringraziamenti	5
Introduzione.....	1
1. Thomas Mann e il suo stile.....	3
1.1. Cenni biografici	3
1.2. Lo stile di Thomas Mann.....	4
1.2.1. <i>Buddenbrooks</i> (1901)	6
1.2.2. <i>Der Zauberberg</i> (1924)	10
1.2.3. Ruolo della lingua.....	11
1.3. Introduzione alla novella <i>Der Tod in Venedig</i>	12
1.3.1. Sviluppo e tematiche	12
1.3.2. Fonti.....	14
1.3.3. Struttura, trama e personaggi principali	15
1.3.4. Ricezione	18
1.4. Lo stile della novella.....	19
2. Analisi linguistica di <i>Der Tod in Venedig</i>	21
2.1. La sintassi	21
2.1.1. Lunghezza dei periodi e ritmo melodico	21
2.1.2. Paratassi	24
2.1.3. Ripetizioni e simmetrie.....	26
2.1.4. <i>La nähere Bestimmung</i>	27
2.2. Le figure retoriche	28
2.2.1. Figure di suono	28
2.2.2. Parallelismo e climax.....	29
2.2.3. Figure per aggiunzione	30
2.3. Narrazione e rappresentazione della coscienza	30
2.3.1. <i>Erlebte Rede</i> (discorso indiretto libero)	30
2.3.2. L'uso del presente narrativo e gnomico	33
2.4. Il lessico	35
2.4.1. Arcaismi	35
2.4.2. Epiteti	38
2.5. La diatesi passiva.....	40
Conclusioni.....	43
Zusammenfassung	49
Bibliografia.....	51

Ringraziamenti

Nella consapevolezza che questo progetto non avrebbe visto la luce senza il supporto di alcune persone, desidero in questa sede esprimere la mia gratitudine:

Al Professor Vecchiato, che con pacata professionalità ha corretto i miei primi errori di battitura accademici.

Alla mia famiglia, in particolare:

A mamma Luisa, che mi ha insegnato come contare in inglese quando ero all'asilo e come non badare agli altri in tedesco all'università.

A papà Gianpietro, che mi ha mostrato come risolvere più o meno con diplomazia ogni situazione.

Ad Ambra e Giada, che mi riabbracciano ogni volta che torno a casa. Non potrei chiedere due sorelle più buone di voi.

Alla zia Danila, che mi telefona per chiedermi se ho mangiato.

Allo zio Albino, che mi fa compagnia per bere il caffè.

Alle mie amicizie più strette, in particolare:

Ad Anna, che mi ha fatto compagnia sin dalla prima elementare in aula, e ha pedalato con me qui a Padova. La tua forza di volontà è fonte di ispirazione per me.

A Diletta, che risponde sempre al telefono e non ha paura di dire le cose come stanno. Devo imparare molto da te.

A Teresa, che parla con me anche mentre dormo e mi ha tenuto compagnia in ogni pausa tesi. Il tuo senso pratico riesce sempre a mostrarmi il cammino da seguire quando sono persa.

A Marta, che mi ridà sempre la muffole quando ho le mani fredde e mi fa ridere quando mi si rompono i pantaloni. Dopo una settimana, mi sembrava di conoscerti da una vita.

Und schließlich, an meinem guten, geduldigen und wunderbaren Stan. Dank ihm *ward* jede beängstigende E-Mail geschickt. Danke, dass du mich bei jedem kleinen Schritt begleitet hast.

Introduzione

Thomas Mann è uno degli autori centrali del panorama letterario tedesco del XX secolo, e la sua novella *Der Tod in Venedig* (1912) è un'opera di assoluto rilievo nella sua produzione. Il presente elaborato presenta un'analisi dello stile e della lingua della novella, con lo scopo di indagare non solo quali aspetti linguistici e microstilistici emergano in maniera predominante nel testo in prosa, ma anche di delineare una loro funzione rispetto al testo complessivo.

Le quattro sezioni in cui è suddiviso il primo capitolo sono ordinate dal generale al particolare: a una breve introduzione sulla biografia di Thomas Mann segue un tentativo di delineare le caratteristiche della sua produzione in prosa, nello specifico attraverso un confronto tra i romanzi *Buddenbrooks*, *Verfall einer Familie* (1901) e *Der Zauberberg* (1924), due capolavori della prima produzione manniana. Successivamente si ricostruiscono brevemente la genesi, le fonti, la trama, i temi principali e la ricezione di *Der Tod in Venedig*, mentre nell'ultima sezione vengono riassunte alcune opinioni critiche riguardo allo stile utilizzato dall'autore.

Il secondo capitolo riprende e amplia in maniera più sistematica alcuni dei fenomeni linguistici presi in considerazione precedentemente in termini generali. Attraverso l'analisi testuale della novella e il confronto con la letteratura secondaria, vengono passati in rassegna i principali fenomeni linguistici riscontrati nel testo e ne vengono indagate le funzioni principali. Nello specifico, gli elementi trattati riguardano la sintassi, le figure retoriche di suono, di aggiunzione e di ripetizione, le modalità di rappresentazione della coscienza dei personaggi, con particolare attenzione alla tecnica del discorso indiretto libero e al presente gnomico, il campo lessicale utilizzato da Mann e il particolare impiego della diatesi passiva nell'opera.

Conclude il lavoro una breve sintesi delle osservazioni raccolte nel corso dell'indagine, che permette di trarre conclusioni più dettagliate in merito allo stile di Thomas Mann all'interno della sua produzione giovanile, con un accenno all'uso dell'ironia, universalmente considerata una tecnica riconoscibile dello stile dell'autore, e il suo rapporto con il protagonista Gustav von Aschenbach.

1. Thomas Mann e il suo stile

1.1. Cenni biografici

Il romanziere, poeta, e saggista Paul Thomas Mann nacque a Lubecca nel 1875 in un'antica famiglia di commercianti influenti e a contatto con i vertici politici e aristocratici della città.¹ Terminati gli studi, nel 1894 si trasferì a Monaco di Baviera, dove la madre aveva vissuto con i figli più piccoli sin dalla morte del marito e la liquidazione della ditta di famiglia. Come Hermann Kurzke afferma, questo fu un passaggio fondamentale nello sviluppo letterario del futuro scrittore:

In den Jahren von 1894 bis 1898 findet er seinen Stil, der von da an makellos bleibt. Die ersten Erzählungen von Rang entstehen: *Der Wille zum Glück* (1896), *Der kleine Herr Friedemann* (1897) *Der Bajazzo* (1897) und *Tobias Mindernickel* (1898).²

Tra il 1896 e 1898 compì il primo viaggio che, insieme al fratello, lo condusse da Venezia a Napoli, passando per Roma. Sebbene non fosse la prima visita in Italia per lo scrittore tedesco, essa rappresentò la sua prima interazione con la città che sarà l'ambientazione principale della novella *La morte a Venezia*. Esattamente durante questo viaggio iniziò la stesura del primo romanzo, i *Buddenbrooks*, che venne terminato a Monaco e pubblicato nel 1901 presso il Samuel Fischer Verlag, editore a cui Mann rimarrà sempre fedele.

Il 1904 segnò la fine degli anni *bohémien* di Mann e coincise con l'inizio del corteggiamento a Katia Pringsheim, coronato dal matrimonio l'anno successivo. Tra gli eventi significativi negli anni precedenti al Primo Conflitto Mondiale si annoverano un secondo viaggio a Venezia, che risultò essere l'effettiva ispirazione per *Der Tod in Venedig* (1912), e l'inizio della composizione del romanzo *Der Zauberberg*, pubblicato nel 1924. Tra gli eventi più significativi per la vita dello scrittore successivi alla pubblicazione della novella veneziana, è necessario sottolineare la progressiva politicizzazione della sua produzione, l'avvento del riconoscimento internazionale grazie al Premio Nobel per la Letteratura (1929), e gli anni di esilio a partire dal 1933 dovuti all'ascesa del partito nazionalsocialista, ai cui ideali Mann si oppose con fermezza. Le burrasche politiche non ostacolarono la pro-

¹ Freschi, M., *Thomas Mann*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2005, p. 9.

² Kurzke, H., *Biographische Skizze*, in: A. Blödord; F. Marx (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin, J. B. Metzler, 2025, pp. 3-13, qui p. 5.

duzione artistica dell'ormai affermato scrittore: a questo periodo risale l'inizio della scrittura dell'ampio ciclo *Joseph und seine Brüder*.

Gli anni che precedettero il 1945 furono segnati dai tentativi di Mann di inviare messaggi politici dall'estero, soprattutto dagli Stati Uniti, per opporsi al nazionalsocialismo "mit aller Kraft und mit allen Mitteln"³: articoli, discorsi ufficiali e programmi radiofonici nel 1944 gli permisero di ottenere la cittadinanza statunitense. Al 1943 risale inoltre l'inizio della stesura del celebre *Doktor Faustus*, pubblicato nel 1947.

Soltanto nel 1952 Mann si stabilì nuovamente in Europa, precisamente a Zurigo, decisione dettata principalmente dal clima politico anticomunista che prendeva piede negli Stati Uniti. I suoi ultimi capolavori sono considerati da molti, tra cui Kurzke, come "Nachspiele"⁴, epiloghi a storie precedenti: *Der Erwählte* (1952), *Die Betrogene* (1953), spesso interpretato come riscrittura della novella veneziana, e *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954). Negli anni '50 lo scrittore vive anche la sua ultima e inaspettata storia d'amore, testimoniata nei suoi diari, con il giovane Franz, cameriere bavarese in un albergo di Zurigo, dove, a causa di una malattia, Thomas Mann si spegne nel 1955⁵.

1.2. Lo stile di Thomas Mann

Il riconoscimento di Thomas Mann come prosatore d'eccellenza tra gli autori di lingua tedesca viene messo in luce in particolare da Katrin Max, la quale evidenzia inoltre come l'attenzione per la lingua e lo stile utilizzati dall'autore sia nata soprattutto a partire dagli anni Cinquanta del Novecento⁶. Citando Marcel Reich-Ranicki, Max afferma che non sia necessario cercare un'evoluzione linguistica nelle opere di Mann, poiché egli era "schon ein Sprachmeister in seinen frühesten Novellen"⁷, suggerendo una precoce maturità stilistica della sua prosa.

David Horton rileva invece una notevole variazione tra le diverse fasi della prosa manniana, e che la sintassi, spesso giudicata eccessivamente intricata, non risulta eccezionalmente complessa rispetto ad altri autori quali Kafka, Hofmannsthal e persino lo stesso

³ Ivi, p. 11.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Max, K., *Thomas Manns Sprache. „Unsägliches“ und „Selbstverständliches“*, in: Ead. (a cura di), *Wortkunst ohne Zweifel? Aspekte der Sprache bei Thomas Mann*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2013, pp. 7-17, qui p. 9.

⁷ Reich-Ranicki, M., *Kritik als Beruf. Drei Gespräche, ein kritisches Intermezzo und ein Porträt*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, p. 168.

Heinrich Mann⁸. Ciononostante, egli osserva che indagini statistiche hanno evidenziato alcuni tratti ricorrenti nella produzione di Mann, quali la frequente presenza di frasi superiori alle trenta parole e di costituenti sintattici particolarmente complessi, elementi che contribuiscono alla percezione della sua scrittura come stilisticamente sofisticata, aggettivale e attributiva⁹. Riprendendo uno studio di Ali Hassan¹⁰, Horton riporta i seguenti dati riguardo alla lunghezza media delle frasi nelle opere di Mann: *Buddenbrooks*: 21,6 parole per frase; *Tod in Venedig*: 24,7; *Joseph und seine Brüder*: 32,9; *Doktor Faustus*: 34,7. Tali valori indicano un progressivo allungamento della frase nelle opere tarde di Mann. Gli elementi individuati da Horton come caratterizzanti il lessico di Mann sono il vocabolario ampio, spesso ricercato, regionale oppure straniero; l'elevato numero di *hapax legomina*, ovvero termini presenti una singola volta nel testo; la densità lessicale e l'uso di neologismi. Horton menziona anche una grande sperimentazione linguistica a livello morfologico, citando la composizione di sostantivi, l'accumulazione di aggettivi e la presenza massiccia di aggettivi sostantivati. Egli analizza anche il livello grammaticale, sostenendo che l'utilizzo di forme obsolete, anastrofi, costruzioni participiali e gerundivi esplori "the full range of rhetorical schemes and tropes"¹¹. Per quanto invece riguarda la sintassi manniana, la definisce "highly integrative and periodic in structure" grazie alla presenza ricorrente di incisi ed elementi concatenati. Attingendo alla critica più recente, Horton paragona questo stile a quello della prosa modernista: dal momento che non è più possibile riassumere al contempo la realtà esterna e interna alla mente umana, la loro rappresentazione letteraria deve necessariamente contenere una moltitudine di definizioni, sintagmi complessi e persino formulazioni contrastanti. Procedendo da questa lettura, Horton afferma che l'intreccio sintattico "labirintico"¹² di Mann sia funzionale alla rappresentazione adeguata della complessità della realtà e rappresenti al contempo un riflesso iconico della sua frammentazione.

Anche l'uso dell'ironia è stato ripetutamente segnalato dalla critica come costante nella produzione letteraria di Mann, e addirittura "das herausragende Stilmerkmal von Thomas Manns literarischen Texten",¹³ come scrive Jens Ewen. Secondo Ewen, Mann ap-

⁸ Horton, D., *Linguistic Structure, Stylistic Value, and Translation Strategy: Introducing Thomas Mann's Aschenbach in English*, in: "Translation and Literature" 19 (2010), fasc. 1, pp. 42-71, qui p. 47.

⁹ Ivi, qui p. 53.

¹⁰ Hassan, A. M., *Satz und Absatz bei Thomas Mann. Eine syntaktisch-stilistische Untersuchung zu der Novelle Der Tod in Venedig*, tesi di dottorato non pubblicata, Universität München, 1967, p. 75.

¹¹ Horton, D., *Linguistic Structure, Stylistic Value, and Translation Strategy*, qui p. 48.

¹² Ivi, p. 47, trad. mia.

¹³ Ewen, J., *Ironie*, in: A. Blödnor; F. Marx (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch*, pp. 641-643, qui p. 641.

plicava spesso i concetti di umorismo e ironia come sinonimi, per poi distinguere all'interno della produzione letteraria tra 'Figuren- und Erzählerironie'. L'impiego dell'ironia da parte dei personaggi è prevalente nei racconti giovanili e nei *Buddenbrooks*; mentre già a partire dalla novella *Tonio Kröger*, la prima delle cosiddette "Künstlernovellen"¹⁴, personaggi e azione vengono derisi in modo sottile dal narratore. Nel caso di *Der Tod in Venedig*, l'ironia emerge nel contrasto tra gli ideali classicisti dello scrittore protagonista, Gustav von Aschenbach, e la sua vuota quotidianità, ed è rinforzata dal tono solenne della sua descrizione. Un ulteriore livello di ironia è costituito dalla ripartizione della novella in cinque capitoli, che richiama la struttura in cinque atti della tragedia classica. Ewen sottolinea inoltre come sia stato notato, spesso con qualche accenno critico, che l'ironia permette all'autore di esimersi dal prendere una posizione univoca. Esempio di ciò è il modo in cui le contrastanti opinioni di Settembrini e Naphta nel romanzo *Der Zauberberg* vengono messe in prospettiva e relativizzate. L'ipotesi avanzata da Ewen è che si tratti, a partire da questo romanzo, ma in modo più accentuato nella tetralogia *Joseph und seine Brüder*, di un processo ironico che include anche il narratore stesso, le cui capacità di comprendere e descrivere l'azione emergono come limitate o addirittura inaffidabili. Oltretutto, Ewen descrive l'ironia di Mann come moderna interpretazione del suo uso durante il Romanticismo, ovvero come riflesso della percezione della società e della scienza moderne; l'ironia permetterebbe dunque di rappresentare una problematica nel suo insieme e porla come irrisolvibile.

Per meglio indagare gli aspetti stilistici e linguistici che caratterizzano la prosa di *Der Tod in Venedig*, mi propongo di analizzare nel prossimo paragrafo la prima produzione letteraria di Thomas Mann tramite un confronto diretto tra le due opere maggiori che incorniciano la novella veneziana: i due romanzi *Buddenbrooks*, *Verfall einer Familie* e *Der Zauberberg*. L'intento è di far emergere gli aspetti ricorrenti nelle tre opere per confrontarli in seguito con quelli peculiari della novella veneziana. Per motivi di spazio, questo lavoro non si occuperà della seconda parte della sua carriera, iniziata con l'esilio.

1.2.1. *Buddenbrooks* (1901)

Il primo grande progetto di Thomas Mann, che fu completato nel 1901 e che gli garantì fama e successo immediati, oltre che il Premio Nobel, vede come oggetto la decadenza di una famiglia di influenti commercianti di Lubecca, raccontata attraverso un arco temporale

¹⁴ Ivi, qui p. 642.

di quarantadue anni. Il romanzo si compone di undici parti e un totale di novantasette capitoli più brevi, in cui si susseguono le vicende di quattro generazioni della famiglia Buddenbrook. Sia Andreas Blödorn¹⁵ che Christian Grawe¹⁶ sottolineano ampiamente l'uso di materiale reale, tratto da memorie e racconti, ma anche da lettere e da archivi, al fine di costruire il romanzo, i suoi personaggi e la sua trama; tuttavia, Helmut Koopmann evidenzia la distanza di Mann dall'essere uno scrittore naturalista a causa dell'uso sistematico dell'ironia:

Thomas Mann verwendet, um Humor und Ironie hervorzurufen, nicht das komische Dokument, wie der Naturalismus; im einzelnen exakt Berichtetes, „realistische“ Details werden durch die Art des Vortrags ironisiert.¹⁷

Della stessa opinione è Manfred Jurgensen, il quale individua la sottile ironia come tratto caratterizzante del romanzo:

Die Subtilität des verstecken Spotts ist das wesentliche Kennzeichen der Ironie. Bei Mann ist der Erzählprozeß selbst eine ironische Ausdrucksform. [...] Darüber hinaus verwendet Manns Roman die Ironie als Mittel der Charakterisierung einerseits und des auktorialen Kommentars anderseits.¹⁸

Questa lettura sembra essere in accordo con l'analisi di Jens Ewen esposta in precedenza.

Blödorn inoltre sottolinea come in un tale romanzo lo stile narrativo ironico spezzi la sospensione dell'incredulità e mostri la progressiva incapacità dei personaggi di soddisfare gli “überlieferte[] bürgerliche[] Verhältnismuster”¹⁹, e cioè di vivere all'interno dell'etica borghese. Il concetto di etica viene ripreso da Micheal Minden, il quale sostiene che Mann sia stato influenzato dalla filosofia di Friedrich Nietzsche (1844-1900) non solamente per quanto riguarda la visione dell'arte, ma anche per i valori morali²⁰. La sua analisi conferma come la tecnica predominante nella produzione manniana a partire da questo

¹⁵ Blödorn, A., *Buddenbrooks (1901)*, in: Id.; F. Marx (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch*, pp. 25-47, qui p. 25.

¹⁶ Grawe, C., *Struktur und Erzählform*, in: K. Moulden; G. von Wilpert, (a cura di), *Buddenbrooks-Handbuch*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1988, pp. 69-107, qui p. 75.

¹⁷ Koopmann, H., *Die Entwicklung des „intellektuellen Romans“ bei Thomas Mann: Untersuchungen zur Struktur von „Buddenbrooks“, „Königliche Hoheit“ und „Der Zauberberg“*, Bonn, Bouvier Verlag, 1980, p. 44.

¹⁸ Jurgensen, M., *Die Erzählperspektive*, in: K. Moulden; G. von Wilpert (a cura di), *Buddenbrooks-Handbuch*, pp. 109-127, qui p. 112.

¹⁹ Blödorn, A., *Buddenbrooks (1901)* in: Id.; F. Marx (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch*, qui p. 36.

²⁰ Minden, M., *Mann's literary techniques*, in: R. Robertson (a cura di), *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 43-63, qui p. 46.

romanzo sia l'ironia, esplicitata ad esempio nelle sequenze narrative dei decessi degli eredi appartenenti alle quattro generazioni Buddenbrooks:

Each one dies younger than the last, each one dies in a more unaccommodated manner: Johann in bed in the bosom of the family at the end of a long and fulfilled life; Jean indoors, but at the desk of the family holiday house and in the afternoon, with a romantic storm raging outside; Thomas in the street in grim naturalist style; and finally, Hanno, not even in the text itself.²¹

La morte di Hanno Buddenbrook per tifo viene narrata da un impersonale resoconto medico; la conclusione che Minden trae da questa sequenza è che si tratti di un modo ironico per simboleggiare che il mondo in cui la famiglia ha vissuto e prosperato ora non è più possibile: “there is no longer any place for Hanno’s death, nor therefore for Hanno, nor for the family or for the world it inhabited.”²²

La corrispondenza tra contenuto del romanzo e forma narrativa è messa in luce indirettamente anche da Grawe²³ tramite una dichiarazione dello stesso Mann, il quale in una lettera al fratello Heinrich del marzo 1901 evidenziò come lo stile della narrazione tenda progressivamente a elevarsi nel corso del romanzo, parallelamente alla crescente passività accompagnata da profondità psicologica e introspettiva acquisite dai personaggi. L’aspetto formale attraverso cui emerge l’elevazione stilistica viene individuato da Grawe nell’aggettivazione, nello specifico nel numero crescente di attributi accostati tra loro per intensificare la soggettività e la profondità emotiva.

Per quanto riguarda la figura del narratore, riporto l’analisi di Manfred Jurgensen nel capitolo *Die Erzählperspektive* del *Buddenbrooks-Handbuch*²⁴. Egli argomenta che il narratore è tanto onnisciente quanto i personaggi, ovvero che il narratore è in grado di osservare e riportare i loro pensieri, ma non conosce, e dunque non è concesso al lettore di conoscere, più di quanto essi sappiano. L’esempio riportato riguarda l’ambiguità sul nome di Morten, non compreso da Tony Buddenbrook, che viene ripetuta dal narratore fino a quanto Tony non riesce finalmente ad afferrare il nome corretto. Allo stesso tempo, il narratore “gioca” con il suo racconto per accompagnare il lettore amichevolmente, commentando i dialoghi da lui riportati e ponendo domande retoriche. Anche l’uso del pronome

²¹ Ivi, qui p. 49.

²² Ibidem.

²³ Grawe, C., *Struktur und Erzählform*, in: K. Moulden; G. von Wilpert (a cura di), *Buddenbrooks-Handbuch*, qui p. 92.

²⁴ Jurgensen, M., *Die Erzählperspektive*, in: K. Moulden; G. von Wilpert (a cura di), *Buddenbrooks-Handbuch*, qui p. 110.

“man” è stato considerato sia come un’identificazione del narratore con la corallità della folla, sia come un distanziamento di natura affettuosamente ironica²⁵.

Al contempo, Werner Hoffmeister nel suo studio sull’uso del discorso indiretto libero nella produzione di Thomas Mann, individua il narratore del romanzo *Buddenbrooks* come quasi onnisciente, poiché il suo “Wissen ist nahezu unbegrenzt, überall ist er und mit ihm der Leser auf eine stille und geheime Weise anwesend”²⁶. Nella sua analisi, Hoffmeister individua gli aspetti peculiari della *erlebte Rede*: l’assenza di subordinazione, di congiunzioni e di *verba dicendi* che fungono da segnale di interruzione della narrazione. La sua analisi propone una distinzione tra la *erlebte Rede*, che riporta brevi pensieri inseriti nella scena, e il monologo interiore, il quale invece viene utilizzato per lunghe sequenze di autoriflessione e produce un arresto temporaneo della narrazione nel quale il personaggio dialoga con se stesso²⁷. La sua osservazione del fenomeno all’interno dei *Buddenbrooks* rileva che il monologo interiore è concentrato quasi esclusivamente sul personaggio di Thomas, ed è segno sia della sua crisi esistenziale che della sua distanza dal padre e il nonno, entrambi uomini d’azione. La funzione fondamentale del monologo interiore è quindi di evidenziare la “Spaltung”²⁸, la scissione interiore, di figure che non riescono più ad abitare il mondo in maniera spontanea e ingenua, permettendo al lettore di entrare in contatto con il loro modo di essere. Ciò sembra confermare quanto citato in precedenza da Blödmann sulla coincidenza tra la crescente riflessività e il declino della capacità di vivere nel mondo borghese. In altre opere, sostiene Hoffmeister, lo stesso caso si ritrova in personaggi come Tonio Kröger, Hans Castorp e lo stesso Gustav von Aschenbach.

Un sostanziale contributo all’analisi microstilistica degli aspetti sintattici e linguistici nel romanzo è stato offerto da Helmut Meinrad Tribus. Egli si concentra sugli aspetti formali per avanzare ipotesi sulla loro funzione narrativa, concludendo che, se da un lato le ripetizioni contribuiscono a rafforzare e aumentare l’intensità della narrazione, le catene lessicali, gli elenchi e i gruppi di sinonimi disposti a tre contribuiscono a creare una “plastische Darstellung” e “eine gewisse einheitliche Atmosphäre”²⁹.

²⁵ Ivi, qui p. 114.

²⁶ Hoffmeister, W., *Studien zur erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil*, The Hague, Mouton, 1965, p. 46.

²⁷ Ivi, p. 58.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Tribus, H. M., *Sprache und Stil in Thomas Manns Buddenbrooks*, tesi di dottorato, The Ohio State University, 1966, p. 16.

1.2.2. *Der Zauberberg* (1924)

Un'altra opera spesso citata tra i capolavori di Mann è il romanzo *Der Zauberberg*, la cui composizione iniziò poco dopo la pubblicazione di *Der Tod in Venedig*, in occasione di una visita di Mann alla moglie Katia nel sanatorio di Davos in Svizzera, e proseguì con alcune interruzioni fino alla pubblicazione nel 1924.³⁰

Come anche nel caso dei *Buddenbrooks*, per la stesura di quest'opera Mann avrebbe rielaborato molte fonti, attingendo non solo da testi letterari e filosofici, in particolare Schopenhauer e Nietzsche, ma anche scientifici e giornalistici³¹. Il testo risente degli influssi letterari di autori quali Goethe, Tolstoj e Dostoevskij, dei Romantici tedeschi (Tieck, Eichendorff, Novalis) e delle fiabe popolari. Sono presenti citazioni, dirette oppure implicite, dalla Bibbia, riferimenti a compositori di musica, in particolar modo Richard Wagner, e alle teorie psicanalitiche di Sigmund Freud e Carl Gustav Jung. Da questi riferimenti si può dedurre che il processo creativo impiegato sistematicamente dallo scrittore fosse la rielaborazione di esperienze personali e letture, almeno per quanto riguarda la sua prima produzione.

Analizzando lo *Zauberberg*, la critica tende a sottolineare soprattutto l'aspetto stilistico dell'ironia del narratore, meno invece è stata presa in considerazione la sintassi e l'aspetto linguistico. Eppure, secondo l'analisi dell'opera offerta da Katrin Max³², la struttura formale del testo ne rifletterebbe anche il contenuto, ad esempio attraverso le simmetrie, la divisione in sette parti e la presenza ricorrente di tale numero all'interno dell'opera come uno dei tanti *Leitmotive*. La mancata conclusione della narrazione viene quindi messa in risalto dall'ultimo paragrafo, contenente sei frasi anziché sette, i cui effetti vengono descritti come segue:

Zudem fehlt dem *finis operis* [...] – eine für literarische Texte ungewöhnliche Schlussformel – als Gegenpart das *finis operantis*; so wie der »Vorsatz« [...] ohne Nachsatz bleibt. Ironischerweise kann aber eine Korrespondenz zwischen Text-Anfang und -Ende hergestellt werden, wenn die Ambiguität von »Vorsatz« zugunsten der Bedeutung »Vorhaben« (= *finis operantis*) aufgelöst wird. Dies erweckt den Anschein von Geschlossenheit, wo doch

³⁰ Max, K., *Der Zauberberg* (1924), in: A. Blödorn; F. Marx (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch*, pp. 59-73, qui p. 59.

³¹ Ivi, qui p. 60.

³² Ivi, qui p. 64.

tatsächlich der Fragmentcharakter überwiegt. Die Anklänge an die romantische Tradition sind hier unverkennbar.³³

L'analisi di Hoffmeister sul fenomeno dell'*erlebte Rede* cita anche quest'opera di Mann, nello specifico sostenendo che, nella produzione successiva di Mann, l'uso della tecnica del monologo interiore si marginalizzi³⁴ e che, in questo caso specifico, questo tipo di narrazione assume una funzione e un valore differente rispetto alle opere precedenti³⁵. La sua funzione all'interno del testo, conclude Hoffmeister, non è quella di indagare la psicologia del personaggio, bensì di rendere il mondo esterno: "Hans Castorp ist das zentrale Bewusstsein, in dessen Medium die ihn umgebende Wirklichkeit überführt wird."³⁶ Tutta la vicenda dunque non viene narrata in modo oggettivo, bensì filtrata attraverso la prospettiva del protagonista; il narratore, dunque, fa affidamento su di esso; lo stesso, sebbene non in maniera così marcata, accade nel testo di *Der Tod in Venedig*, come l'analisi successiva metterà in luce.

1.2.3. Ruolo della lingua

Il ruolo svolto dalla lingua, dalle lingue straniere e dai dialetti all'interno della produzione letteraria di Thomas Mann è stato preso in considerazione soprattutto da Matthias Löwe³⁷. Egli sostiene che Mann non si sia mai interessato direttamente al tema della crisi linguistica tipico della letteratura di inizio Novecento – si pensi a Hugo von Hofmannsthal; tuttavia, Löwe nota come molti dei personaggi manniani attraversino crisi linguistiche, soprattutto nel racconto *Enttäuschung*. Allo stesso tempo, sin dai *Buddenbrooks* alcuni personaggi vengono caratterizzati socialmente grazie all'uso del dialetto basso tedesco, indice di una tendenza naturalistica dell'autore. Lo stesso Tribus ha tentato una sistematizzazione delle lingue straniere utilizzate dai personaggi del romanzo, come anche dei dialetti, giungendo alla conclusione che la loro funzione risieda specialmente nella caratterizzazione sociale e personale delle figure rappresentate³⁸. La lingua francese, al contrario, viene usata nel romanzo *Der Zauberberg* come mezzo di sublimazione e di espressione dell'amore e dell'erotismo esistente tra Hans Castorp e Clawdia Chauchat³⁹. Ciò non dimostra di per sé

³³ Ibidem.

³⁴ Hoffmeister, W., *Studien zur erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil*, p. 72.

³⁵ Ivi, p. 81.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Löwe, M., *Sprache*, in: A. Blödorn; F. Marx (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch*, pp. 707-709, qui p. 707.

³⁸ Tribus, H. M., *Sprache und Stil in Thomas Manns Buddenbrooks*, p. 124.

³⁹ Löwe, M., *Sprache*, in: A. Blödorn; F. Marx (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch*, pp. 707-709, qui p. 708.

che la lingua abbia un ruolo specifico anche all'interno del racconto *Der Tod in Venedig*, eppure è indice di come la caratterizzazione dei personaggi passi attraverso anche la scelta del loro linguaggio. Nella novella, la lingua straniera che sembra dominare è il polacco: Aschenbach, pur non comprendendo la lingua, la percepisce come una melodia e se ne innamora, come si invaghisce del giovane Tadzio. È necessario sottolineare come i due non comunichino mai verbalmente all'interno della novella, ed è possibile supporre che ciò alimenti l'attrazione di Aschenbach per Tadzio.

Da queste riflessioni necessariamente brevi è possibile ricavare uno degli assunti alla base di questo lavoro, ovvero il ruolo della struttura formale nel veicolare il contenuto e la possibilità da parte dell'autore di rendere più o meno espliciti i propri intenti tramite essa. Ciò che emerge anche chiaramente dalle analisi di Horton, di Tribus e di Max è il fatto che Thomas Mann fosse uno scrittore con una chiara coscienza delle sue capacità formali, e che non si esimesse dal ricercare modi per mettere a frutto il suo talento. Da un autore che si considerava erede di Goethe⁴⁰, è improbabile che i dettagli linguistico-stilistici delle sue opere fossero lasciati al caso. Questo costituisce il mio punto di partenza per l'analisi linguistica della novella *Der Tod in Venedig*.

1.3. Introduzione alla novella *Der Tod in Venedig*

1.3.1. Sviluppo e tematiche

Il termine *Novelle* venne utilizzato da Thomas Mann stesso come per gli altri suoi primi romanzi brevi, prima di adottare la dicitura *Erzählung*. Nella produzione artistica di Mann, Hans R. Vaget conta 32 *novelle* o *racconti*, ed è facile supporre, per le loro tematiche e strutture, che anche i romanzi più lunghi fossero stati ideati come *novelle*⁴¹. In questo contesto, Hugo Aust mette in evidenza la difficoltà, tuttora attuale, nel circoscrivere l'eterogeneo genere della *Novelle*⁴². Evidenziando come il termine "novella" derivi dal latino *novus*, ovvero "nuovo", "novità", Aust descrive come il genere nella tradizione italiana risalente a Boccaccio e in quella spagnola sia più concentrato attorno all'atto sociale del raccontare e alla cornice, mentre in area tedesca nel corso dell'Ottocento sia stato sottoposto a una più sistematica elaborazione teorica. Gli elementi che Aust individua come ricorrenti nella *Novelle* tedesca sono la lunghezza intermedia tra un racconto breve e un roman-

⁴⁰ Freschi, M., *Thomas Mann*, p. 12.

⁴¹ Vaget, H. R. *Die Erzählungen*, in: H. Koopmann, (a cura di), *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1990, pp. 534-618, qui p. 535.

⁴² Aust, H., *Novelle*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1990, p. 8.

zo, l'azione incentrata su una singola e realistica "unerhörte Begebenheit"⁴³, secondo la definizione ripresa da Goethe, e la narrazione tradizionalmente orientata verso un punto di svolta e caratterizzata da marcata densità simbolica. Thomas Mann considerava *Der Tod in Venedig*, insieme a *Tonio Kröger*, una delle proprie realizzazioni più compiute nel campo della *Novelle*⁴⁴. Secondo Aust, l'opera riprende diversi dei motivi novellistici tradizionali, ma amplia dall'interno i confini del genere aggiungendo componenti autobiografiche, saggistiche, mitiche e tragiche.

La diretta origine del racconto in esame è da ricondursi quasi esclusivamente al breve soggiorno dello scrittore insieme alla moglie Katia e al fratello maggiore Heinrich dapprima sull'isola Brioni, in Istria, e poi al Lido di Venezia tra il 26 maggio e il 2 giugno 1911⁴⁵. Fu in questa occasione che Mann fece la conoscenza del conte polacco Władysław Moes, il quale è stato individuato come figura ispiratrice del personaggio di Tadzio. Dopo un anno di lavoro la novella venne conclusa a Monaco e pubblicata sulla rivista "Neue Rundschau" dell'editore Fischer⁴⁶.

Alcune tematiche della novella si riscontrano già in precedenza nei diari e negli appunti personali dello scrittore: come nota Hans Vaget⁴⁷, sin dall'estate 1905 compare in un *Notizbuch* un accenno al tema della seduzione e della decadenza dell'artista legate al successo. A questo proposito, l'interpretazione di Marino Freschi è la seguente:

Si spalanca una porta infernale in cui lui [Aschenbach] cade per distruggersi, ma anche per inverarsi come artista assoluto, liberato da ogni mandato sociale e nazionale. La graduale e sconcertante discesa di Gustav verso l'omosessualità con trucchi e belletti suggerisce una raffigurazione caricaturale e grottesca, eppure la straordinaria tensione della scrittura riscatta tutto e il protagonista scrittore traversa come un vero eroe il suo calvario di riconoscimento e di unificazione fino alla morte.⁴⁸

Vaget riporta inoltre che il tema dell'amore omoerotico non era presente nella concezione iniziale della novella: Mann aveva progettato un'opera satirica sulla storia d'amore di Goethe a Marienbad. Questo testo non è mai stato portato a compimento, ma le vicende personali di Mann a Venezia ne hanno permesso la trasformazione nel nucleo di *Der Tod*

⁴³ Ivi, pp. 10-11.

⁴⁴ Ivi, p. 137.

⁴⁵ Vaget, H. R., *Die Erzählungen*, in: H. Koopman (a cura di), *Thomas-Mann-Handbuch*, qui p. 582.

⁴⁶ Kurzke, H., *Biographische Skizze*, in: A. Blödord; F. Marx (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch*, qui p. 8.

⁴⁷ Vaget, H. R. *Die Erzählungen*, in: H. Koopmann, (a cura di), *Thomas-Mann-Handbuch*, qui p. 585.

⁴⁸ Freschi, M., *Thomas Mann*, p. 62.

*in Venedig*⁴⁹. Uno degli altri aspetti è la giovinezza, esplicitata nel contrasto tra l'*Alternder* Aschenbach e l'efebo Tadzio.

1.3.2. Fonti

Non solo le esperienze personali sono da annoverare tra le fonti di ispirazione per la scrittura di *Der Tod in Venedig*, ma anche le letture personali di Mann. Scrive a questo proposito Golo Mann che il padre

[s]i documentava coscienziosamente prima di cominciare un'opera e durante la sua stesura, tuttavia (e qui credo stia la differenza fra artista ed erudito) leggeva e assimilava solo quello che poteva servire al suo lavoro e una volta utilizzato lo dimenticava subito.⁵⁰

Tra le rielaborazioni più influenti non solamente per questa novella, bensì per la maggior parte della produzione di Mann a partire da *Der kleine Herr Friedemann* (1896), è stata individuata l'opera *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) di Friedrich Nietzsche (1844-1900)⁵¹. Nello specifico Mann riprende la distinzione tra lo spirito razionale apollineo e quello vitale dionisiaco. Secondo la teoria di Nietzsche, il principio dionisiaco tende verso la dissoluzione della “vita empirica”, ovvero individuale, per ricondurla all’”Uno primordiale”, ed è associato all’elemento musicale; allo stesso tempo, il principio apollineo è ciò che frena questo impulso mantenendolo entro i confini imposti da forma e cultura, ed emerge dalle arti visive. Essendo i due spiriti due poli opposti, solo l’equilibrio tra di loro porta alla “forma culturale vitale” che Nietzsche individua alla base della nascita della tragedia. Nel caso della novella veneziana scritta da Mann, i due poli sono spesso richiamati nei personaggi e nella descrizione degli eventi: Elisabeth Galvan ha sottolineato come nel protagonista Gustav von Aschenbach predomini lo spirito apollineo all’apertura della novella, per poi cedere progressivamente il passo al dionisiaco nel corso del soggiorno al Lido di Venezia e della conoscenza di Tadzio⁵². La stessa prosa di Aschenbach è espressione del sentimento apollineo che la pervade: razionale, simmetrica, rigorosa come il suo autore e impregnata di descrizioni plastiche e riferimenti all’antichità classica. L’elemento uditivo si inserisce nel romanzo solamente a partire dall’osservazione

⁴⁹ Vaget, H. R. *Die Erzählungen*, in: H. Koopmann, (a cura di), *Thomas-Mann-Handbuch*, qui p. 583.

⁵⁰ Cases, C.; Mann, G., *Thomas Mann. Una biografia per immagini*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1982, p. 15.

⁵¹ Kristiansen, B., *Apollinisch/Dionisisch*, in: A. Blödorn; F. Marx (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch*, pp. 589-591, qui p. 589.

⁵² Galvan, E., *Immagine suono parola. L'opera d'arte totale di Aschenbach*, in: T. Mann, *La morte a Venezia*, a cura di E. Galvan, Venezia, Marsilio, 2021, pp 9-36, qui p. 25.

di Aschenbach di Tadzio sulla spiaggia, circostanza in cui si trova per la prima volta ad ascoltare la “melodia” della lingua polacca parlata intorno al giovane. Manfred Dierks evidenzia come Mann si sia sicuramente dedicato alla lettura dei testi di Wagner al più tardi nel 1907, e che successivamente abbia subito la mediazione dell’opinione di Nietzsche sul compositore⁵³.

Altre fonti individuate da Francesco Rossi per i riferimenti all’antichità classica sono i dialoghi platonici *Fedro* e *Simposio* (nella traduzione di Kassner), citati esplicitamente nel testo della novella, e altri scrittori antichi quali Plutarco⁵⁴. Negli echi classici si riscontra inoltre l’influenza delle opere di Georg Lukács, Erwin Rohdes, Jakob Buckhardts e Friedrich Nösselts⁵⁵.

L’analisi delle fonti è indispensabile ai fini dell’analisi stilistica del testo, in quanto è possibile supporre che queste non abbiano influenzato solo il contenuto dell’opera, bensì anche la sua forma. Inoltre, è utile considerare la possibilità che una fonte venga citata o parodizzata indirettamente attraverso la forma e lo stile, senza una menzione esplicita.

1.3.3. Struttura, trama e personaggi principali

La novella venne non di rado definita come “tragedia” dal suo autore, non solamente per la drammatica conclusione, ma anche in riferimento alla sua struttura: i cinque capitoli sono facilmente interpretabili come i cinque atti in cui è suddivisa la tragedia classica.⁵⁶ Kurzke argomenta che il primo capitolo corrisponde al secondo atto, ovvero l’azione che risolve un conflitto, la quale egli trova nello straniero e nella volontà di viaggiare instillata da lui in Aschenbach. Il secondo capitolo invece contiene l’esposizione che solitamente si trova nel primo atto: in questo specifico caso, la biografia del protagonista. Dal terzo capitolo in poi, la struttura del romanzo e della tragedia aristotelica coincidono: la narrazione raggiunge un apice (la lotta interiore tra il lasciare Venezia e rimanere), nel quarto atto precipita (l’amore verso il giovane Tadzio irrompe e viene sempre meno contenuto da Aschenbach), e nel quinto si verifica la tragica conclusione (sopraffazione del dionisiaco nietzschiano e morte del protagonista).

⁵³ Dierks, M., *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann: an seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum «Tod in Venedig», zum «Zauberberg» und zur «Joseph»-Tetralogie*, Bern, A. Francke AG Verlag, 1972, p. 15.

⁵⁴ Rossi, F., *Der Tod in Venedig (1912)*, in: A. Blödorn; F. Marx (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch*, pp. 231-236, qui p. 232.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Kurzke, H. *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*, München, C. H. Beck, 1997, p. 121.

Come osserva Marino Freschi, la trama della novella è di per sé esile⁵⁷. L'affermato scrittore Gustav von Aschenbach sviluppa, grazie all'incontro con un singolare "straniero" presso il cimitero di Monaco di Baviera, un irrefrenabile desiderio di viaggiare. Insoddisfatto dalla prima meta Pola, trova poi alloggio per il suo soggiorno all'Hotel de Bains, al Lido di Venezia, dove nota tra gli ospiti della pensione un ragazzino polacco di straordinaria bellezza. Proprio la sua presenza gli impedisce di ripartire dalla città: ammaliato e sempre più ossessionato dalla visione del bel "Knabe", non riesce a limitarsi a ad osservarlo sulla spiaggia e inizia a seguire la famiglia polacca attraverso le anguste calli veneziane. Nel momento in cui nota che gli altri ospiti stanno rapidamente lasciando l'albergo, Aschenbach se ne stupisce e viene insospettito ulteriormente dal persistente odore di medicinale disinfettante nella città, eppure sia dal barbiere della struttura, sia dal curioso capo della compagnia itinerante di musicanti napoletani ottiene solamente spiegazioni vaghe a riguardo. Sarà un commerciante inglese a rivelare l'epidemia di colera che appesta Venezia, e tuttavia neppure il concreto rischio per la sua vita costituisce per Aschenbach un motivo sufficiente per abbandonare la vista dell'amato giovane. La conclusione del breve romanzo vede Aschenbach nei suoi ultimi istanti di vita, dopo una notte segnata dal sogno febbricitante di un baccanale dionisiaco, nuovamente seduto sulla spiaggia intento ad osservare Tadzio, in una visione di Hermes, e pronto a seguirlo.

Non è nuovo che Thomas Mann ricorresse a eventi e figure realmente incontrate per i suoi scritti, in un processo che è stato definito da Elisabeth Galvan come "contaminazione", ovvero la "combinazione e fusione di elementi diversi tra di loro per provenienza e per appartenenza a tipologie, culture, sistemi, tradizioni, generi artistici"⁵⁸. In questo caso è stato dedotto che il nome e la fisionomia di Gustav von Aschenbach sia un omaggio al compositore Gustav Mahler, della cui morte Mann apprende con commozione mentre si trovava all'isola Brioni. Per quanto riguarda lo stile, invece, si sentono gli echi di August von Platen e Stefan George, tra gli altri. Galvan esplora anche il mondo delle arti figurative e trova molteplici parallelismi tra Gustav von Aschenbach e Franz von Stuck: il pittore e scultore aveva ricevuto il titolo nobiliare, come il protagonista della novella, dal principe reggente Luitpold, e aveva fatto costruire una villa dall'architettura neoclassica nella *Prinzregentenstraße* di Monaco, esattamente dove Thomas Mann colloca la residenza di Aschenbach.

⁵⁷ Freschi, M., *Thomas Mann*, p. 62.

⁵⁸ Galvan, E., *Immagine suono parola*, in: Ead. (a cura di), *La morte a Venezia*, qui p. 19.

La figura di Aschenbach ha anche molti tratti autobiografici in comune con il suo autore, come spesso accade per i protagonisti manniani, soprattutto nelle opere risalenti alla sua prima produzione, ad esempio Tonio Kröger e Hans Buddenbrook. Freschi ha individuato una piena coincidenza tra autore e personaggio, espressa con tali argomentazioni:

Gustav von Aschenbach è in realtà Thomas Mann con le sue oscure pulsioni, che da borghese ancora ottocentesco respinge e domina eroicamente, ed è anche la sua trasfigurazione spirituale, la catarsi nella visione del dio greco, ma, con la sua straordinaria ironia, anche lo squallore dell'uomo vecchio cui si scioglie il trucco, devastato dal morbo.⁵⁹

Non solo la professione e la città di residenza accomunano i due uomini, ma anche le idee politiche prevalentemente conservatrici, le tendenze omosessuali, il tenace e disciplinato rigore, e persino l'abituale passeggiata quotidiana⁶⁰. Come si evince dalle testimonianze dei suoi famigliari⁶¹, Mann era un uomo riflessivo e pacato, spesso distaccato e talmente concentrato sul lavoro da trascurare l'amore per la famiglia, nonostante dai suoi diari emerga il suo profondo affetto per i propri cari. Come Aschenbach, Mann aveva una routine fissa e una ferrea disciplina per quanto riguardava il suo impegno lavorativo, ma amava anche essere intrattenuto con conversazioni frivole. Scrive il figlio Golo Mann: "Di solito mio padre non amava le discussioni accese, né in famiglia, né con gli ospiti. Era più portato a dialogare dentro di sé, una dialettica interiore che alimentava la sua opera."⁶² L'etica del lavoro borghese è un altro dei tratti che permettono un collegamento immediato tra personaggio e autore: così come Hermann Kurzke scrive che "Das bürgerliche Ethos ließ ihm [Mann] auch in Amerika keine Ruhe"⁶³, lo stesso può essere sostenuto a proposito di Aschenbach durante il suo soggiorno a Venezia. Infine, è interessante notare come i lavori attribuiti ad Aschenbach dal narratore durante il secondo capitolo corrispondano ai lavori progettati e lasciati incompiuti da Mann prima dello scoppio della Guerra:

Die unverwirklichten Pläne hat er seinem Gustav von Aschenbach als dessen Werke überlassen: einen Roman über Friedrich von Preußen, einen Gesellschaftsroman mit dem Titel Maja, die Erzählung Ein Elender und die Abhandlung Geist und Kunst.⁶⁴

⁵⁹ Freschi, M., *Thomas Mann*, p. 29.

⁶⁰ Cases, C.; Mann, G., *Thomas Mann. Una biografia per immagini*, p. 25.

⁶¹ Ivi, p. 13.

⁶² Ivi, p. 22.

⁶³ Kurzke, H., *Biographische Skizze*, in: A. Blödnor; F. Marx (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch*, qui p. 11.

⁶⁴ Kurzke, H., *Thomas Mann. Ein Porträt für seine Leser*, München, C. H. Beck, 2009, p. 72.

A ciò si può aggiungere l'interpretazione di Vagel di Aschenbach come "proiezione" di Mann stesso⁶⁵. Tuttavia, in tempi più recenti Galvan ha fatto notare come Mann abbia preso le distanze dalla sua creazione, sia esplicitamente che implicitamente durante la scrittura, ironizzando sul suo protagonista attraverso lo stile.

Rivolgendo l'attenzione al personaggio di Tadzio, il ragazzino polacco di buona famiglia e malaticcio, è stato accertato l'incontro di Mann, proprio al Lido di Venezia, con una famiglia polacca ed è stata individuata l'ispirazione per il personaggio di Tadzio nel giovane conte Władysław Moes. La moglie Katia e altre figure intorno all'autore hanno confermato l'attenzione che da subito il romanziere tedesco gli aveva dedicato⁶⁶. Un'ulteriore conferma emerge da una delle lettere raccolte da T.J. Reed⁶⁷ inviata dalla pittrice russa Olga Meerson, la quale offre "chiarimenti sul nome del giovane che Mann evidentemente non aveva ancora decodificato correttamente"⁶⁸. Il personaggio di Tadzio emerge per il lettore esclusivamente attraverso gli occhi di Aschenbach in qualità di osservatore, non solo per la bellezza, ma anche per il mistero che porta con sé a partire dal nome, che non viene mai accertato, bensì dedotto da Aschenbach, il quale tuttavia non parla polacco e durante l'intera novella non comunica mai direttamente con il giovane se non attraverso lo sguardo⁶⁹. Tadzio appare ad Aschenbach sotto forma di visioni di divinità classiche, a partire da Apollo ed Eros e concludendosi con Ermes-psicopompo.

1.3.4. Ricezione

Alla pubblicazione della novella, Thomas Mann era già scrittore affermato e riconosciuto. Francesco Rossi ha osservato che questa nuova opera fu accolta dal pubblico sin dall'inizio calorosamente e che la critica applaudì lo stile, l'intreccio e l'introspezione psicologica, ma che non mancarono le recensioni negative per la scelta delle tematiche:

Alfred Kerr beschuldigt[e] den Autor, die Päderastie für das gebildete Bürgertum akzeptabel zu machen, während Kurt Hiller und Carl Busse ihm moralische Enge und konzeptionelle Schwäche ankreiden. Doch die meisten Rezensenten reagier[t]en positiv auf das heikle Sujet und würdig[t]en die Meisterschaft (Julius Bab), die subtile Balance der Gegensätze im Charakter Aschenbachs (Bruno Frank, Hermann Broch), den psychologischen Tiefblick

⁶⁵ Vagel, H. R., *Die Erzählungen*, in: H. Koopman (a cura di), *Thomas-Mann-Handbuch*, qui p. 580.

⁶⁶ Freschi, M., *Thomas Mann*, p. 61.

⁶⁷ Reed, T. J., *Thomas Mann. „Der Tod in Venedig“. Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns*, München, Hanser, 1983, p. 86.

⁶⁸ Mann, T., *La morte a Venezia*, Galvan, E. (a cura di), nota a p. 252.

⁶⁹ Galvan, E., *Immagine suono parola*, in: Ead. (a cura di), *La morte a Venezia*, qui pp. 25–26.

(Hedwig Dohm, Richard Zimmermann) und die klassische Ausstrahlungskraft des feierlichen Erzähltons (Wilhelm Alberts).⁷⁰

Rossi sottolinea inoltre l'importanza che la novella ha mantenuto nel canone letterario per oltre un secolo dopo la sua pubblicazione, riportando che è stata tradotta in oltre quaranta lingue ed è stata oggetto di adattamenti cinematografici e musicali, tra cui il celebre film del 1971 di Luchino Visconti e l'opera lirica di Benjamin Britten, ma anche di riscritture e di citazioni in romanzi contemporanei.

1.4. Lo stile della novella

Elisabeth Galvan ha evidenziato in maniera inequivoca gli aspetti che contraddistinguono la prosa manniana in *Der Tod in Venedig*, evidenziandone soprattutto “il tono classicheggiante, estetizzante, il costante ricorso ad aggettivi e verbi sostantivati per la caratterizzazione di Aschenbach”⁷¹. Galvan in questo contesto ha individuato un utilizzo particolare della tecnica ironica, sostenendo che l'obiettivo di Mann fosse dichiaratamente parodistico⁷²: facendo coincidere lo stile del narratore con quello di Aschenbach, “altisonante e pomposo”, lo scrittore se ne prende gioco e se ne distanzia.

Al contempo, Hermann Kurzke ha assimilato lo stile della novella al movimento del Neoclassicismo, sviluppatosi negli anni che precedettero la Prima Guerra Mondiale in opposizione alle tendenze moderne, argomentando che ad esso appartiene non solo lo stile equilibrato, privo di eccessi e di unilateralità, e l'attenzione al rigore, ma anche i richiami all'antichità classica⁷³. Tutti questi elementi, come anche l'uso sistematico dell'ironia analizzato in precedenza, emergono sin dalla prima lettura della novella.

Un'analisi dettagliata dello stile della novella è stata anche proposta da Frederic Amory, con particolare attenzione agli elementi dell'antichità classica. Il primo degli elementi da lui rilevati è l'ordine con cui viene riportata dal narratore la biografia di Aschenbach, nel secondo capitolo dell'opera: parentela, educazione giovanile, personalità, i suoi scritti, il matrimonio e la vita familiare, e infine una sua descrizione personale. Queste tappe, sostiene Amory, coincidono con quelle descritte nelle biografie degli eroi nel model-

⁷⁰ Rossi, F., *Der Tod in Venedig* (1912), in: A. Blödorn; F. Marx (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch*, qui p. 233

⁷¹ Galvan, E., *Immagine suono parola*, in: Ead. (a cura di), *La morte a Venezia*, qui p. 17.

⁷² Ivi, qui p. 19.

⁷³ Kurzke, H., *Thomas Mann. Ein Porträt für seine Leser*, p. 67.

lo plutarqueo⁷⁴. Attenendosi a questo esempio, Amory argomenta che le sostanziali differenze tra le parole del narratore e la vita privata di Aschenbach, priva in sé di materiale interessante, “serve to characterize him and condemn him even more sharply”⁷⁵, e che il narratore potrebbe essere costretto a sfruttare al meglio pochi dettagli. Il punto centrale dello studio di Amory si concentra intorno all’uso della *Kunstprosa*, il cui utilizzo è individuato nei capitoli terzo e quarto dell’opera. I tratti distintivi di questa prosa comprendono una spiccata ritmicità, l’equilibrio dei sintagmi, denominato “Satzparallelismus”, e una musicalità che ricorda la poesia, includendo addirittura dattili ed esametri. Analizzando un passaggio del testo, Amory individua inoltre una catena di aggettivi sostantivati, il cui uso consente di caratterizzare immediatamente i personaggi e i loro ruoli, come si mostrerà più diffusamente nel prossimo capitolo.

La già citata analisi di Werner Hoffmeister sul monologo interiore comprende anche *Der Tod in Venedig*. Secondo l’autore, in quest’opera la tecnica narrativa perde la sua funzione principalmente psicologica, ma diventa la lente attraverso cui la realtà esterna viene trasformata in esperienza interiore. Hoffmeister giunge ad osservare che le riflessioni di Aschenbach sono solenni, ritmiche e retoriche, definendole un “innerer Gesang”⁷⁶. Queste osservazioni sembrano essere in accordo con le considerazioni stilistiche di Galvan e di Amory.

Alla luce delle osservazioni di Hoffmeister, Horton, Tribus, Minden e Amory, l’analisi successiva si concentrerà sui fenomeni linguistici e stilistici che appaiono maggiormente caratterizzanti della prosa manniana in *Der Tod in Venedig*, verificando se e come essi contribuiscano alla rappresentazione del declino di Gustav von Aschenbach.

⁷⁴ Amory, F., *The Classical Style of “Der Tod in Venedig”*, in: “The Modern Language Review” 59, fasc. 3 (1964), pp. 399-409, qui p. 399.

⁷⁵ Ivi, p. 400.

⁷⁶ Hoffmeister, W., *Studien zur erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil*, p. 77.

2. Analisi linguistica di *Der Tod in Venedig*

2.1. La sintassi

Come evidenziato nel capitolo precedente, la sintassi di Thomas Mann è stata spesso citata dalla critica come elemento caratterizzante dello stile dello scrittore; nello specifico, i periodi lunghi e complessi costituirebbero un aspetto predominante della sua produzione. La già brevemente menzionata tesi di Ali Hassan offre molteplici approfondimenti quantitativi sulla sintassi manniana, oltre che spunti metodologici applicati anche nei seguenti paragrafi, mentre alcune delle definizioni teoriche su cui questo capitolo si basa sono tratte dai manuali di stilistica di Bernhard Sowinski e Sabrina Ballestracci. Il contributo di Hassan individua alcune sfumature della sintassi e funge dunque da modello per la mia analisi; dato lo spazio ridotto, vengono presi in considerazione solamente gli aspetti più rilevanti della sua trattazione.

2.1.1. Lunghezza dei periodi e ritmo melodico

Per indagare il tema della complessità sintattica di Mann, il manuale di Bernhard Sowinski riporta una stima basata su testi provenienti da molteplici ambiti, secondo cui la lunghezza media del periodo tedesco è tra le quindici e le venti parole⁷⁷. Successivamente viene esposta la distinzione tra frasi brevi, tipicamente frasi principali contenenti un massimo di cinque sintagmi, e le frasi di media lunghezza, in cui compaiono elementi coordinanti o subordinanti, mentre i periodi lunghi, “die über mittlere Länge mit bis etwa sieben Satzgliedern und etwa 20 Wörtern hinausgehen, kommen vor als erweiterte einfache Sätze, als Satzglied- und Satzreihen und als Satzgefüge der verschiedensten Art”⁷⁸. Questa definizione risulta particolarmente interessante alla luce della caratterizzazione della sintassi di Thomas Mann come complessa e intricata, che David Horton mette in discussione. L’indagine approfondita di Ali Hassan riporta molti dati significativi a proposito della lunghezza delle frasi e il conteggio delle parole nella novella: egli riporta una lunghezza media dei periodi di oltre ventiquattro parole (cfr. cap. 1.2). Questo dato fa rientrare la frase tipica manniana nella categoria delle frasi lunghe di Sowinski. Tuttavia, l’obiettivo di Hassan è dimostrare come, sebbene per *Der Tod in Venedig* venga calcolata una media di parole per periodo più consistente rispetto alle altre novelle della prima produzione manniana,

⁷⁷ Sowinski, B., *Stilistik. Stiltheorien und Stilanalyse*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1999, p. 91.

⁷⁸ Ibidem.

questa lunghezza sia dovuta più alla maggiore estensione delle singole *Teilsätze* che al loro numero. Di conseguenza, si può dedurre che l'intreccio sintattico non sia più sofisticato rispetto alle opere usate come paragone. David Horton conferma questa osservazione riprendendola nel suo articolo.

Riprendendo la già citata analisi di Frederic Amory, egli osserva che la prosa dei primi due capitoli sia “overly stiff and unrhythmic”⁷⁹, per poi essere assimilabile alla *Kunstprosa* nei capitoli terzo e quarto e tornare ad essere “learned prose”⁸⁰ nell'ultimo atto della tragedia. La *Kunstprosa* manniana è organizzata ritmicamente e retoricamente in cadenze regolari, costruzioni parallele ed occasionali dattili ed esametri inseriti all'interno della prosa, facendola avvicinare alla melodia del verso poetico. In particolare, Amory nota come Mann costruisca periodi lunghi e complessi attraverso il *Satzparallelismus*, il quale però è spesso sbilanciato e poco regolare, attraverso le ripetizioni sintattiche, le accumulazioni nominali e il ricorso alle anafore. Questa lettura della sintassi di Mann sembra essere in contrasto con quanto individuato da Hassan, la cui tesi di fondo risiede nella complessità, non nell'intrico sintattico della scrittura manniana. Tuttavia, è utile osservare che i due studiosi analizzano due piani differenti del testo: se da un lato Amory dà rilievo alla complessità stilistica della moltitudine di elementi che ostacolano l'unità testuale, l'indagine prevalentemente quantitativa di Hassan è invece concentrata sulla complessità sintattica data da elementi linguistici quali la subordinazione.

In questo contesto, il contributo di Oskar Seidlin evidenzia come il primo periodo del secondo capitolo, nonostante si tratti di uno dei più estesi della novella, sia sorretto da un'architettura che la fa tendere chiaramente verso una fine, costituita dal nome del protagonista⁸¹:

Der Autor der klaren und mächtigen Prosa-Epopöe vom Leben Friedrichs von Preußen; der geduldige Künstler, der in langem Fleiß den figurenreichen, so vielerlei Menschenschicksal im Schatten einer Idee versammelnden Romanteppich, „Maja“ mit Namen, wob; der Schöpfer jener starken Erzählung, die „Ein Elender“ überschrieben ist und einer ganzen dankbaren Jugend die Möglichkeit sittlicher Entschlossenheit jenseits der tiefsten Erkenntnis zeigte; der Verfasser endlich (und damit sind die Werke seiner Reifezeit kurz bezeichnet) der leidenschaftlichen Abhandlung über „Geist und Kunst“, deren ordnende Kraft und

⁷⁹ Amory, F., *The Classical Style of “Der Tod in Venedig”*, qui p. 401.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Seidlin, O., *Stiluntersuchung an einem Thomas Mann – Satz*, in: “Monatshefte” 39 (1947), fasc. 7, pp. 439-448, qui p. 440.

antithetische Beredsamkeit ernste Beurteiler vermochte, sie unmittelbar neben Schillers Raisonement über naive und sentimentalische Dichtung zu stellen: Gustav Aschenbach also war zu L., einer Kreisstadt der Provinz Schlesien, als Sohn eines höheren Justizbeamten, geboren.⁸²

La sua opinione sembra dunque rappresentare una mediazione tra quelle di Hassan e Amory: sebbene il periodo sia lungo e internamente sovraccarico, conserva una struttura riconoscibile ed una direzione precisa. Analizzando questa costruzione da un punto di vista simbolico, Seidlin mette in luce il rapporto tra l'unità compatta della struttura sintattica e lo squilibrio dei contenuti: quattro delle cinque sezioni in cui è suddivisibile il periodo sono dedicate alle opere di Aschenbach, mentre solamente l'ultima si concentra alla sua nascita. Per Seidlin questa distribuzione significa che "das Werk erdrückt den Mann"⁸³, ovvero che l'esistenza di Aschenbach è secondaria rispetto al suo lavoro. Continuando con la sua interpretazione del periodo, Seidlin mette in luce l'importanza del ritmo della prosa manniana nel rendere la descrizione del personaggio: egli nota, infatti, come le *Teilsätze* si allungano progressivamente e il ritmo si faccia più concitato in un crescendo fino ai due punti, mentre l'ultima parte sia nuovamente più lenta. Ciò sarebbe un riflesso della progressiva elevazione del soggetto delle opere e affermazione di Aschenbach come scrittore. La sua analisi metrica fa emergere una disposizione della prosa in dattili e giambi che, in proporzioni differenti nel corso del brano, conferiscono slancio e decelerazione della melodia; questo aspetto viene confermato dalla definizione di *Kunstprosa* offerta da Amory. Lo stesso Hassan osserva che il testo di *Der Tod in Venedig* contiene anche molte, spesso trascurate, frasi brevi, che contribuiscono alla rappresentazione dell'azione concitata o di uno stato interiore di agitazione⁸⁴.

Egli dedica inoltre una sezione dell'analisi al passaggio "vom kurzen zum langen Satz"⁸⁵; un'attenta analisi del testo mostra tuttavia che tale alternanza non riguarda soltanto la struttura interna del singolo periodo, ma può anche essere riscontrata nell'organizzazione dei paragrafi. Infatti, i cinque capitoli della novella sono ulteriormente suddivisi in numerosi capoversi, le cui frasi di apertura risultano frequentemente di lunghezza ridotta rispetto alla media del periodo manniano. Tra gli esempi più significativi si

⁸² Mann, T., *Der Tod in Venedig*, pp. 13-14.

⁸³ Seidlin, O., *Stiluntersuchung an einem Thomas Mann – Satz*, qui p. 440.

⁸⁴ Hassan, A. M., *Satz und Absatz bei Thomas Mann*, p. 49

⁸⁵ Ivi, p. 149.

può annoverare la costruzione breve e paratattica “Es war Reiselust, nichts weiter;”⁸⁶, che introduce, nel primo capitolo, un lungo periodo dedicato alla visione di Aschenbach della natura selvaggia e al progetto del viaggio. I brani che seguono mostrano ulteriori occorrenze di questa alternanza a livello della struttura paragrafale:

Die Geschwister waren rasch aufgestanden. Sie beugten sich zum Kuß über die Hand ihrer Mutter, die mit einem zurückhaltenden Lächeln ihres gepflegten, doch etwas müden und spitznäsigen Gesichtes über ihre Köpfe hinwegblickte und einige Worte in französischer Sprache an die Erzieherin richtete.⁸⁷

Tadzio badete. Aschenbach, der ihn aus den Augen verloren hatte, entdeckte seinen Kopf, seinen Arm, mit dem er rudern ausholte, weit draußen im Meer; denn das Meer mochte flach sein bis weit hinaus.⁸⁸

In entrambi i casi la brevità della frase iniziale crea un netto contrasto con la maggiore complessità sintattica del periodo successivo, contribuendo alla variazione ritmica già rilevata da Hassan. Nell’alternanza tra segmenti brevi e lunghi nello sviluppo di uno stesso paragrafo, la frase breve iniziale assume dunque una funzione di avvio, alla quale segue un progressivo ampliamento dell’informazione attraverso ulteriori determinazioni e proposizioni subordinate.

2.1.2. Paratassi

Per paratassi si intende la coordinazione di proposizioni sintatticamente autonome, poste sullo stesso livello gerarchico, in contrapposizione al concetto di ipotassi, caratterizzato invece dalla subordinazione di una proposizione alla reggente. Nel caso di *Der Tod in Venedig*, Ali Hassan rileva una presenza significativa di strutture paratattiche, che contribuiscono, insieme alla diversa lunghezza dei periodi, all’organizzazione ritmica della prosa. Tra queste strutture predomina lo “zweigliedriges Asyndeton”⁸⁹, che Bernhard Sowinski definisce come coordinazione senza l’utilizzo di congiunzioni⁹⁰. A sostegno di ciò, Hassan riporta i seguenti esempi: “Es war still, Gras wuchs zwischen dem Pflaster, Abfälle lagen umher.”⁹¹; “Sein Geist kreite, seine Bildung geriet ins Wallen, sein Gedächtnis warf ural-

⁸⁶ Mann, T., *Der Tod in Venedig*, p. 10.

⁸⁷ Ivi, p. 38.

⁸⁸ Ivi, p. 45.

⁸⁹ Hassan, A. M., *Satz und Absatz bei Thomas Mann*, p. 91.

⁹⁰ Sowinski, B., *Stilistik. Stiltheorien und Stilanalyse*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1999, p. 91.

⁹¹ Mann, T., *Der Tod in Venedig*, p. 94.

te, seiner Jugend überlieferte und bis dahin niemals von eigenem Feuer belebte Gedanken auf.”⁹²

L’analisi di Hassan permette di mettere in discussione la considerazione della sintassi di Thomas Mann come intricata e prevalentemente ipotattica, mostrando come anche periodi di notevole estensione possano essere costruiti attraverso una successione di proposizioni paratattiche. La sua analisi riporta anche un tentativo di interpretazione di questo fenomeno: citando l’ultimo paragrafo del secondo capitolo, incentrato sulla descrizione fisica di Aschenbach, egli osserva che, quando la rappresentazione passa dalla descrizione puramente “photographisch”⁹³ agli effetti dell’arte sulla fisionomia dell’artista, le frasi si fanno più lunghe. Riporto brevemente la prima parte del passaggio e un secondo esempio tratto dal testo, il quale è funzionale a verificare l’ipotesi di Hassan.

Gustav von Aschenbach war etwas unter Mittelgröße, brünett, rasiert. Sein Kopf erschien ein wenig zu groß im Verhältnis zu der fast zierlichen Gestalt. Sein rückwärts gebürstetes Haar, am Scheitel gelichtet, an den Schläfen sehr voll und stark ergraut, umrahmte eine hohe, zerklüftete und gleichsam narbige Stirn.⁹⁴

Die Ruderer zankten immer noch; ruh, unverständlich, mit drohenden Gebärden. Aber die besondere Stille der Wasserstadt schien ihre Stimme sanft aufzunehmen, zu entkörpern, über der Flut zu zerstreuen. Es war warm hier im Hafen.⁹⁵

La frase conclusiva di questo esempio è particolarmente interessante in quanto semplice, autonoma ed estremamente breve, e funziona come una pausa dopo il periodo precedente. Un caso più esteso di questa tecnica si riscontra nella descrizione della diffusione del colera a Venezia, riportata in seguito a proposito dell’indagine sulla diatesi passiva, dove la successione di proposizioni coordinate contribuisce alla rappresentazione oggettiva e impersonale della città. Da queste considerazioni emerge che il fenomeno della paratassi non coincide necessariamente con la brevità, bensì può costituire anche l’ossatura di periodi lunghi, nei quali la successione di proposizioni autonome viene progressivamente ampliata da determinazioni e complementi.

⁹² Ivi, p. 59.

⁹³ Hassan, *Satz und Absatz bei Thomas Mann*, p. 152.

⁹⁴ Mann, T., *Der Tod in Venedig*, p. 21.

⁹⁵ Ivi, p. 30.

2.1.3. Ripetizioni e simmetrie

Come osserva Sowinski, l'arte della retorica classica faceva distinzione tra asindeto e polysindeto; inoltre,

[e]ine bevorzugte Form der Reihung war ebenfalls schon in der Antike die Steigerung (*gradatio*) von drei Gliedern (eines *Tricolons*) in aufsteigender oder absteigender Folge (*climax* oder *anticlimax*). Beliebte war auch die Reihung von Stilfiguren, etwa von *Anaphern* (Wortwiederholungen am Satz- bzw. Zeilenanfang), seltener von *Epiphern* (Wiederholungen am Satz- bzw. Zeilenende).⁹⁶

Già Helmut Tribus aveva individuato una presenza significativa di gruppi costituiti da due o tre elementi linguistici accostati all'interno del romanzo *Buddenbrooks*. Ali Hassan ha messo in luce lo stesso fenomeno in *Der Tod in Venedig*, denominando questa tipologia di "nähere Bestimmung" uno degli "Stilmerkmale" di Thomas Mann⁹⁷.

Il seguente passo è significativo per la frequente presenza di gruppi di due e tre elementi linguistici accostati:

Nichts war zu vernehmen, als das Plätschern des Ruders, das hohle Aufschlagen der Wellen gegen den Schnabel der Barke, der steil, schwarz und an der Spitze hellebardenartig bewehrt über dem Wasser stand, und noch ein Drittes, ein Reden, ein Raunen, - das Flüstern des Gondoliers, der zwischen den Zähnen, stoßweise, in Lauten, die von der Arbeit seiner Arme gepreßt waren, zu sich selber sprach.⁹⁸

La descrizione si sviluppa attraverso una serie di elementi accostati e progressivamente specificati. Ai primi due elementi, *das Plätschern des Ruders* e *das hohle Aufschlagen der Wellen*, segue un terzo elemento, introdotto esplicitamente da *und noch ein Drittes*. Quest'ultimo viene a sua volta precisato attraverso la ripetizione *ein Reden, ein Raunen* e, successivamente, attraverso la specificazione *das Flüstern des Gondoliers*. La struttura del periodo è quindi caratterizzata dalla ripetizione di sequenze binarie e ternarie, che permettono di ampliare progressivamente la descrizione mediante l'aggiunta di nuove determinazioni.

⁹⁶ Sowinski, B., *Stilistik*, p. 91.

⁹⁷ Hassan, A. M., *Satz und Absatz bei Thomas Mann*, p. 56.

⁹⁸ Mann, T., *Der Tod in Venedig*, p. 30.

2.1.4. La *nähere Bestimmung*

Il concetto di “specificazione” viene discusso a lungo nella tesi di Hassan e merita di essere brevemente ripreso anche all’interno di questo lavoro. Egli utilizza una definizione ampia di *nähere Bestimmung*, in quanto allarga il campo a qualsiasi elemento che precisi, amplii o qualifichi un altro elemento della frase, in particolare un sostantivo⁹⁹. Dal punto di vista della forma grammaticale, sostiene che la specificazione di un sintagma nominale avvenga attraverso attributi, participi, gruppi preposizionali, apposizioni e costruzioni infinitive ampliate (*erweiterte Infinitive*); questi elementi possono essere accumulati e a loro volta ampliati da ulteriori determinazioni, il che contribuisce al periodare esteso di Mann. L’obiettivo di Hassan consiste nell’osservare come tali sintagmi possano combinarsi, in alcuni casi formando una singola determinazione molto lunga, contenente a sua volta numerosi attributi, mentre, in altre circostanze, allo stesso sostantivo vengano associate molteplici specificazioni. L’esempio che porta a sostegno della sua analisi è il seguente:

Sein Antlitz, bleich und anmutig verschlossen, von honigfarbenem Haar umringelt, mit der gerade abfallenden Nase, dem lieblichen Munde, dem Ausdruck von holdem und göttlichen Ernst, erinnerte an griechische Bildwerke [...].¹⁰⁰

La spiegazione che Hassan ipotizza dietro a questo fenomeno è la volontà di Mann di osservare processi interiori e realtà esteriori contemporaneamente e da diverse prospettive. L’accumulo delle *Bestimmungen* permetterebbe dunque di aggiungere progressive sfumature alla descrizione del sostantivo nella sua completezza. Hassan si concentra inoltre sull’effetto della *näheren Bestimmung* sul periodo manniano: la posizione di tali costruzioni tra sostantivo e forma verbale produce ritardo e tensione nel periodo, compattando allo stesso tempo molte informazioni in uno spazio ridotto. Dal punto di vista formale, invece, questo fenomeno è funzionale a sostenere la tesi di fondo di Hassan, ovvero che la complessità tradizionalmente percepita nella sintassi di Mann deriva prevalentemente dall’accumulazione di sintagmi e frasi coordinate, piuttosto che da un’intricata subordinazione.¹⁰¹

⁹⁹ Hassan, A. M., Satz und Absatz bei Thomas Mann, p. 52.

¹⁰⁰ Mann, T., Der Tod in Venedig, p. 98.

¹⁰¹ Hassan, A. M., Satz und Absatz bei Thomas Mann, p. 46.

2.2. Le figure retoriche

Un contributo all'analisi delle figure retoriche rilevanti nel campo della stilistica deriva da Sabrina Ballestracci¹⁰². La sua trattazione del lessico distingue i sinonimi dai tropi e dalle figure grammaticali. La prima categoria contribuisce a variare il contenuto e, grazie all'inserimento di varianti regionali o dialettali, all'aggiunta di valore semantico; il tropo, invece, consiste nella “sostituzione di espressioni proprie con altre di senso figurato”¹⁰³ e comprende le figure retoriche quali metafore, metonimie, sineddoci, sinestesie, litoti, iperboli ed eufemismi. Le figure grammaticali riguardano invece la disposizione e la ripetizione degli elementi linguistici e comprendono, tra le altre, le figure di suono e le figure di ripetizione, alle quali saranno dedicati i paragrafi seguenti.

2.2.1. Figure di suono

Nella breve trattazione di Ali Hassan a proposito delle figure retoriche presenti nel testo della novella¹⁰⁴, egli individua alcune occorrenze di *homoiarkton* e *homoioteleuton*, figure foniche che anticipano la rima e che consistono nella ripetizione di suoni o desinenze all'inizio oppure alla fine di parole o membri sintattici¹⁰⁵. Nello specifico, questo fenomeno sarebbe evidente nella frase: “[...] denn von weither näherte sich Getümmel, Getöse, ein Gemisch von Lärm: Rasseln, Schmettern und dumpfes Donnern, schrilles Jauchzen dazu [...]”¹⁰⁶. Più direttamente riconducibili all'allitterazione sono invece i due esempi individuati da Hassan, “Glut glomm auf”¹⁰⁷ e “Tumult und taumelnd Rundtanz”¹⁰⁸, nei quali la ripetizione ravvicinata del suono iniziale produce una marcata coesione fonica.

L'allitterazione non costituisce tuttavia un fenomeno isolato all'interno della prosa della novella: accanto alle brevi sequenze individuate da Hassan, è possibile osservare costruzioni foniche più estese, caratterizzate dalla ricorrenza delle sibilanti. Si considerino, ad esempio, i seguenti passaggi:

¹⁰² Ballestracci, S., *Stili e testi in lingua tedesca. Strumenti per l'analisi*, Roma, Carocci, 2013, pp. 104.

¹⁰³ Ivi, p. 105.

¹⁰⁴ Hassan, A. M., *Satz und Absatz bei Thomas Mann*, p. 23.

¹⁰⁵ Sowinski, B., *Stilistik*, p. 134.

¹⁰⁶ Mann, T., *Der Tod in Venedig*, p. 88.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.

Zollweise, unter dem Vorwärts- und Rückwärtsarbeiten der Maschine, verbreiterte sich der Streifen schmutzig schillernden Wassers zwischen Quai und Schiffswand, und nach schwerfälligen Manövern kehrte der Dampfer seinen Bugspriet dem offenen Meere zu.¹⁰⁹

Weiber, strauchelnd über zu lange Fellgewänder, die ihnen vom Gürtel hingen, schüttelten Schellentrommeln über ihren stöhnend zurückgeworfenen Häuptern, schwangen stiebende Fackelbrände und nackte Dolche, hielten züngelnde Schlangen in der Mitte des Leibes erfaßt oder trugen schreiend ihre Brüste in beiden Händen.¹¹⁰

L'analisi di Hassan si concentra principalmente sull'individuazione delle figure, senza soffermarsi sulla loro funzione nella costruzione ritmica e melodia della prosa. A questo proposito risulta dunque utile il confronto con Frederic Amory, che riconduce alcuni tratti della prosa della novella alla *Kunstprosa* e ne sottolinea anche gli effetti ritmici e fonici. Amory osserva, ad esempio, come una sequenza di elementi nominali possa culminare in "a hexameter with more nouns"¹¹¹ citando la serie "Muscheln, Seepferdchen, Qual- len und seitlich laufende Krebse"¹¹².

2.2.2. Parallelismo e climax

In una seconda sezione dell'analisi, Hassan individua nel parallelismo e nell'anafora le figure retoriche predominanti nella novella, accompagnate dalla geminazione e dal climax.¹¹³ In particolare, l'espedito sintattico del parallelismo accompagna tipicamente le sequenze asindetice di frasi accostate e si combina facilmente con le figure retoriche dell'anafora e del climax. Gli esempi riportati da Hassan a sostegno della sua analisi sono i seguenti: "Man bedauerte, man quitterte seine Rechnung"¹¹⁴; "Die Nacht schritt vor, die Zeit zerfiel"¹¹⁵; "So dachte der Enthusiasmierter; so vermochte er zu empfinden"¹¹⁶. È interessante notare come il secondo esempio non contenga solamente un climax, ma anche un esempio di allitterazione.

Lo stesso Amory non manca di evidenziare che antitesi, chiasmi e giochi di parole costituiscano spesso effetti collaterali del *Satzparallelismus*, citando come esempio: "Glück des Schriftstellers ist der Gedanke, der ganz Gefühl, ist das Gefühl, das ganz Ge-

¹⁰⁹ Mann, T., *Der Tod in Venedig*, p. 15

¹¹⁰ Ivi, p. 89.

¹¹¹ Amory, F., The Classical Style of "Der Tod in Venedig", qui p. 403.

¹¹² Mann, T., *Der Tod in Venedig*, p. 58.

¹¹³ Hassan, A. M., Satz und Absatz bei Thomas Mann, p. 64.

¹¹⁴ Mann, T., *Der Tod in Venedig*, p. 49.

¹¹⁵ Ivi, p. 83.

¹¹⁶ Ivi, p. 60.

danke zu werden vermag”¹¹⁷. Amory distingue così, all’interno della costruzione stilistica, le figure che favoriscono l’uniformità e l’unità semantica, ad esempio la sinonimia, da quelle che invece diversificano e moltiplicano il contenuto.

L’articolo di Seidlin mette in luce una sequenza climatica nell’apertura del secondo capitolo: mentre Aschenbach si eleva da *Autor* a *Künstler*, *Schöpfer* e infine a *Verfasser*, anche la materia della sua produzione subisce una progressiva spiritualizzazione e si trasforma nella sequenza “Stoff – Gestaltung – Ethos – Philosophie”¹¹⁸. Allo stesso tempo, Seidlin osserva che questo crescendo spirituale, accompagnato da corrispondenti attributi in sequenza, avvicina la materia delle opere all’esoterismo, che porta con sé il rischio di una perdita di calore; tuttavia, è presente un climax parallelo nella descrizione del coinvolgimento del pubblico, assente all’inizio e infine “ernste[r] Beurteiler”¹¹⁹.

2.2.3. Figure per aggiunzione

Nella stessa trattazione, Hassan individua alcune anafore, citando i seguenti esempi: “Groß war sein Abscheu, groß seine Furcht”¹²⁰ e “Aber mit ihnen, in ihnen war der Träumende nun und dem fremden Gotte gehörig”.¹²¹ Anche l’espedito della *geminatio*, ovvero la ripetizione letterale di parole o gruppi linguistici¹²², può essere individuato nella costruzione di “Auf welchen Wegen! dachte er dann mit Bestürzung. Auf welchen Wegen!”¹²³. In entrambi i casi, la ripetizione di elementi lessicali all’inizio o alla fine di membri sintattici contribuisce a creare una struttura fortemente coesa e ritmicamente marcata.

2.3. Narrazione e rappresentazione della coscienza

2.3.1. *Erlebte Rede* (discorso indiretto libero)

Nella sua analisi, Amory sostiene che i pensieri di Aschenbach si intreccino alla narrazione sempre ben marcati dalla formula *er dachte*, e che la maggior parte dei dialoghi di Aschenbach vengano riportati tra virgolette e non filtrino tramite la tecnica del discorso indiretto

¹¹⁷ Ivi, p. 61.

¹¹⁸ Seidlin, O., *Stiluntersuchung an einem Thomas Mann – Satz*, qui p. 441.

¹¹⁹ Ivi, qui p. 442.

¹²⁰ Mann, T., *Der Tod in Venedig*, p. 89.

¹²¹ Ivi, p. 90.

¹²² Ballestracci, S., *Stili e testi in lingua tedesca*, p. 106.

¹²³ Mann, T., *Der Tod in Venedig*, p. 74.

libero, fatta eccezione per quelli concitati con il personale dell'albergo nel terzo capitolo¹²⁴. La sezione a cui Amory fa riferimento è la seguente:

Gleich darauf näherte sich ihm der Portier mit gezogener Mütze und mahnte zum Aufbruch. Das Automobil stehe bereit, ihn und andere Reisende nach dem Hotel Excelsior zu bringen, von wo das Motorboot die Herrschaften durch den Privatkanal der Gesellschaft zum Bahnhof befördern werde. Die Zeit dränge. – Aschenbach fand, daß sie das keineswegs tue. Mehr als eine Stunde blieb bis zur Abfahrt seines Zuges. [...] Unmöglich, daß der Wagen länger warte. Dann möge er fahren und seine Koffer mitnehmen, entgegnete Aschenbach gereizt. Er selbst wolle zur gegebenen Zeit das öffentliche Dampfboot benutzen und bitte, die Sorge um sein Fortkommen ihm selbst zu überlassen.¹²⁵

Indubbiamente, in questa circostanza si può constatare l'uso del discorso indiretto, riconoscibile soprattutto dall'impiego del *Konjunktiv I*, o *Präsens*, e dall'assenza di una riproduzione letterale delle parole dei personaggi. Non si tratta tuttavia di *erlebte Rede*, e questa è la distinzione che Alexander Honold mette in evidenza nella sua analisi del passo.¹²⁶

L'osservazione di Amory richiede dunque una verifica più puntuale, poiché la novella presenta modalità differenti di rappresentazione della coscienza di Aschenbach. In alcuni casi i suoi pensieri sono esplicitamente introdotti da formule quali *er dachte* o riportati tra virgolette; in altri, invece, vengono integrati nel discorso narrativo senza un verbo dichiarativo, avvicinandosi alla forma della *erlebte Rede* secondo la definizione di Werner Hoffmeister citata nel capitolo precedente. Honold ha inoltre contribuito a delinearne le caratteristiche formali: "Ihr wichtigstes Merkmal ist das epische Präteritum in Verbindung mit figurenabhängiger temporaler Deixis, mit affektiven Interjektionen und rhetorischen Fragen."¹²⁷ Honold cita il seguente passaggio come esemplare della sua analisi:

Was war zu tun? Allein auf der Flut mit dem sonderbar unbotmäßigen, unheimlich entschlossenen Menschen, sah der Reisende kein Mittel, seinen Willen durchzusetzen. Wie

¹²⁴ Amory, F., The Classical Style of "Der Tod in Venedig", qui p. 400.

¹²⁵ Mann, T., *Der Tod in Venedig*, pp. 49-50.

¹²⁶ Honold, A., Handeln und Denken. Liminals Erzählen in Thomas Manns Venedig-Novelle, in: Id; A. Klawitter (a cura di), Thomas Mann, «Der Tod in Venedig» und die Grenzgänge des Erzählens. Interkulturelle Analysen, Basel, Schwabe Verlag, 2023, pp. 17-39, qui pp. 35-36.

¹²⁷ Ivi, qui pp. 32-33.

weich er übrigens ruhen durfte, wenn er sich nicht empörte. Hatte er nicht gewünscht, dass die Fahrt lange, dass sie immer dauern möge?¹²⁸

A sostegno di ciò può essere menzionata l'analisi stilistica di Sowinski, il quale, nella sezione *Satzarten als Stilmittel*, afferma che “[d]as Spannungsmoment, das mit allen Fragen verbunden ist, ist meistens von besonderer stilistischer Relevanz”¹²⁹.

La mia lettura ha fatto emergere alcuni tratti in cui compaiono i pronomi *ich* e *du* all'interno dei pensieri di Aschenbach, il che potrebbe essere classificato come un dialogo diretto che avviene nella mente del personaggio e viene riportato dal narratore. A rappresentare il fenomeno può essere citato uno dei numerosi passi in cui Aschenbach immagina e verbalizza un dialogo con Tadzio nella sua mente, caratteristico anche di come il flusso della narrazione riprende senza preavviso:

Adieu, Tadzio! dachte Aschenbach. Ich sah dich kurz. Und indem er gegen seine Gewohnheit das Gedachte wirklich mit den Lippen ausbildete und vor sich hinsprach, fügte er hinzu: „Sei gesegnet!“¹³⁰

Di seguito, invece, alcuni degli esempi tratti dalla novella più vicini al discorso indiretto libero, i quali presentano le caratteristiche menzionate da Hoffmeister e Honold.

Wenn man über Nacht das Unvergleichliche, das märchenhaft Abweichende zu erreichen wünschte, worin ging man? Aber das war klar. Was sollte er hier? Er war fehlgegangen. Dorthin hatte er reisen wollen.¹³¹

In questo primo caso si riscontra l'omissione del verbo introduttivo, interrogative dirette indici del ragionamento interiore del personaggio, deittici soggettivi *hier* e *dorthin* e formulazioni valutative.

Schauerlich angemutet sah Aschenbach ihm und seiner Gemeinschaft mit den Freunden zu. Wußten, bemerkten sie nicht, daß er alt war, daß er zu Unrecht ihre stutzerhafte und bunte Kleidung trug, zu Unrecht einen der Ihren spielte?¹³²

¹²⁸ Mann, T., *Der Tod in Venedig*, pp. 31-32.

¹²⁹ Sowinski, B., *Stilistik*, p. 99.

¹³⁰ Mann, T., *Der Tod in Venedig*, p. 50.

¹³¹ Ivi, p. 23.

¹³² Ivi, p. 25.

Anche in questo caso la narrazione conserva la terza persona e il *Präteritum*, ma la domanda retorica e soprattutto il giudizio *zu Unrecht* fanno emergere la prospettiva soggettiva di Aschenbach, senza che essa venga esplicitamente introdotta come suo pensiero.

Er erinnerte sich eines kleinen Seebades nicht weit von Triest, das man ihm rühmlich genannt hatte. Warum nicht dorthin? Und zwar ohne Verzug, damit der abermalige Aufenthaltswechsel sich noch lohne.¹³³

Ancora una volta la completa mancanza di formule introduttive e la presenza di un'interrogativa diretta, la quale non è posta dal narratore al lettore, bensì fa parte di un processo mentale di Aschenbach, indicano che la voce del narratore e quella del personaggio si sovrappongono, dando al passaggio i tratti caratterizzanti la *erlebte Rede*. Questo, dunque, smentirebbe parzialmente l'osservazione di Amory, mettendo in luce il modo in cui Mann ha utilizzato diversi gradi narrativi di distanza tra narratore e personaggio all'interno della sua opera.

2.3.2. L'uso del presente narrativo e gnomico

Nell'analizzare i punti in comune tra *Der Tod in Venedig* e *Le Affinità Elettive* di Goethe, Ali Hassan mette in luce un modo affine di utilizzare il presente all'interno della narrazione, condotta prevalentemente al *Präteritum*. Citando uno studio di Hans Eichner, il quale mostra le somiglianze nello stile delle due opere al fine di argomentare una possibile "conscious imitation"¹³⁴, Hassan evidenzia il modo in cui un'azione concitata o uno stato d'animo inquieto siano narrati mediante un ridotto grado di subordinazione, periodi più corti e sequenze di narrazione al presente. Gli esempi riportati sono i seguenti paragrafi:

Die Abreise dünkt dem Gequälten unmöglich, die Umkehr nicht minder. So ganz zerrissen betritt er die Station. Es ist sehr spät, er hat keinen Augenblick zu verlieren, wenn er den Zug erreichen will. Er will und will es nicht. Aber die Zeit drängt, sie geißelt ihn vorwärts; er eilt, sich ein Billett zu schaffen, und sieht sich im Tumult der Halle nach dem hier stationierenden Beamten der Hotelgesellschaft um.¹³⁵

Der Schöne ging schlendernd, er war einzuholen, und Aschenbach beschleunigte seine Schritte. Er erreicht ihn auf dem Brettersteig hinter den Hütten, er will ihm die Hand aufs Haupt, auf die Schulter legen, und irgendein Wort, eine freundliche französische Phrase

¹³³ Ivi, p. 48.

¹³⁴ Eichner, H., *Thomas Mann's Relation to Goethe*, tesi di dottorato, London, 1949, p. 136.

¹³⁵ Mann, T., *Der Tod in Venedig*, p. 52.

schwebt ihm auf den Lippen, [...]; er zögert, er sucht sich zu beherrschen, er fürchtet plötzlich, schon zu lange dicht hinter dem Schönen zu gehen, [...]. Zu spät! dachte er in diesem Augenblick.¹³⁶

Riguardo al presente narrativo, il manuale di Sowinski riporta la classificazione di Harald Weinrich¹³⁷ del preterito come tempo verbale tradizionale della narrazione, per poi sostenere che il passaggio al presente fosse un espediente stilistico utilizzato sin dall'antichità per creare tensione e vivacità. Sowinski, inoltre, nota come sempre più frequentemente si possano trovare romanzi che utilizzano il presente come unico tempo verbale narrativo¹³⁸.

Tuttavia, l'argomentazione di Hassan cita "insgesamt drei Stellen, in denen sich ein Wechsel von Präteritum zum Präsens beobachten lässt"¹³⁹; ciò non è del tutto corretto, poiché il testo della novella contiene altre sequenze che risaltano, distanziandosi dal flusso narrativo, per la presenza del presente gnomico, il quale viene utilizzato tradizionalmente per esprimere sentenze applicabili in contesti generali. Il dizionario Duden online definisce il *gnomisches Präsens* come "in Sprichwörtern und Lehrsätzen zeitlos verwendetes Präsens"¹⁴⁰, mentre Silke Lahn ne individua la funzione narrativa nella formulazione di riflessioni di carattere generale da parte del narratore rivolte alla propria "Leserschaft"¹⁴¹. Lahn distingue inoltre il presente gnomico o generico dal presente tabulare, utilizzato invece dal narratore per descrivere una condizione statica, come nel caso di un paesaggio. L'uso di questa tipologia di tempo verbale trascenderebbe quindi il singolo personaggio per essere applicato ad un soggetto generico e renderebbe il contenuto della frase assimilabile ad un aforisma oppure ad una legge valida in ogni contesto. Tra le sezioni più evidenti che la mia analisi ha rinvenuto, cito le seguenti:

Am Vollkommenen zu ruhen, ist die Sehnsucht dessen, der sich um das Vortreffliche müht; und ist nicht das Nichts eine Form des Vollkommenen?¹⁴²

¹³⁶ Ivi, p. 63.

¹³⁷ Weinrich, H., *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1971, pagina non riportata.

¹³⁸ Sowinski, B., *Stilistik*, p. 101.

¹³⁹ Hassan, A. M., *Satz und Absatz bei Thomas Mann*, p. 40.

¹⁴⁰ *Gnomisch*, in: <<https://www.duden.de/suchen/dudenonline/gnomisch>>, consultato il 31/08/2026.

¹⁴¹ Lahn, S., *Zeitrelationen zwischen Diskurs und Geschichte*, in: Ead.; J. C. Meister, *Einführung in die Erzähltextanalyse*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2016, pp. 143-165, qui p. 161.

¹⁴² Mann, T., *Der Tod in Venedig*, p. 42.

Glück des Schriftstellers ist der Gedanke, der ganz Gefühl, ist das Gefühl, das ganz Gedanke zu werden vermag.¹⁴³

Wer enträtselt Wesen und Gepräge des Künstlertums? Wer begreift die tiefe Instinktverschmelzung von Zucht und Zügellosigkeit, worin es beruht?¹⁴⁴

I tre passaggi sopracitati rispecchiano in particolare la caratteristica del presente gnomico utilizzato per esprimere massime generali secondo la caratterizzazione di Lahn, mentre l'esempio che segue è indicativo in particolare per l'impiego del sostantivo generico *Mensch* e per l'estensione della sezione.

Seltsamer, heikler ist nichts als das Verhältnis von Menschen, die sich nur mit den Augen kennen, - die täglich, ja stündlich einander begegnen, beobachten und dabei den Schein gleichgültiger Fremdheit grußlos und wortlos aufrecht zu halten durch Sittenzwang oder eigene Grille genötigt sind. Zwischen ihnen ist Unruhe und überreizte Neugier, die Hysterie eines unbefriedigten, unnatürlich unterdrückten Erkenntnis- und Austauschbedürfnisses und namentlich auch eine Art von gespannter Achtung. Denn der Mensch liebt und ehrt den Menschen, solange er ihn nicht zu beurteilen vermag, und die Sehnsucht ist ein Erzeugnis mangelhafter Erkenntnis.¹⁴⁵

2.4. Il lessico

2.4.1. Arcaismi

Oskar Seidlin dedica una sezione agli arcaismi nella quale analizza alcune scelte lessicali, tra cui l'uso della forma forte *wob* anziché *webte*, il francesismo *Raisonnement*, il ricercato *Epopöe* e la costruzione insolita “deren ordende Kraft [...] ernste Beurteiler vermochte, sie [...] zu stellen”¹⁴⁶. Tutti questi accorgimenti condividono l'uso di una forma non comune in tedesco a discapito di costruzioni più usate; nello specifico, Seidlin interpreta l'ultimo caso come una ripresa inconsapevole della costruzione latina *accusativus cum infinitivo*. La sintassi latina viene vista come fortemente simmetrica e gerarchizzata, e l'utilizzo del calco sintattico viene letto da Seidlin come una modalità espressiva che richiama la retorica classica¹⁴⁷.

¹⁴³ Ivi, p. 61.

¹⁴⁴ Ivi, p. 63.

¹⁴⁵ Ivi, p. 66.

¹⁴⁶ Ivi, p. 14.

¹⁴⁷ Seidlin, O., *Stiluntersuchung an einem Thomas Mann – Satz*, qui p. 445.

Amory inoltre mette in luce il valore neoclassico della costruzione “hintübergeworfenen [*sic*] Kopfes”¹⁴⁸, nella quale riconosce un richiamo sintattico al genitivo assoluto del greco antico¹⁴⁹; segnala inoltre le analoghe espressioni “erhobenen Hauptes”¹⁵⁰ e “gesenkten Hauptes”¹⁵¹. In questo contesto può essere ricordata l’assimilazione della novella al neoclassicismo, già rilevata da Hermann Kurzke e da Elisabeth Galvan nel capitolo precedente. Inoltre, come messo in luce specialmente da Francesco Rossi, alcune delle fonti centrali per la rielaborazione di Mann sono i dialoghi platonici e altri scritti classici, che contribuiscono anche alla costruzione del personaggio di Aschenbach, della sua coscienza e della resa dei suoi pensieri da parte del narratore. Non sembra dunque da escludere che Mann abbia inserito intenzionalmente un’inflessione antiquata di alcuni sostantivi, specialmente nelle sequenze in cui Aschenbach e il narratore coincidono.

Un’ulteriore particolarità stilistica di Mann riguarda l’utilizzo delle forme del preterito di *werden*: il contributo di Karl-Heinz Best e Jörg Kohlhasse sulla descrizione dell’evoluzione di *ward* in *wurde* viene in aiuto per analizzare la compresenza di entrambe le varianti nel testo della novella.¹⁵² La loro analisi riconduce al periodo dell’alto tedesco medio (*Mittelhochdeutsch*, circa 1050-1350), nel quale la forma *ward* era la flessione regolare di *werden* al preterito singolare. Best e Kohlhasse sostengono che sia possibile trovare un’occorrenza della forma *wurd* sin dal ‘200, che questa si sia progressivamente evoluta in *wurde* nel corso dei secoli e che nel Seicento le due forme si equivalessero; nel Novecento la versione *wurde* avrebbe raggiunto il 99 per cento delle occorrenze, e ciò significa che ancora non è possibile parlare di una conclusione del processo evolutivo. Le cause del cambiamento vocalico e dell’aggiunta della desinenza *-e* vengono attribuite principalmente alla diffusione del modo congiuntivo, mentre geograficamente l’epicentro del fenomeno è stato individuato nella Germania meridionale. A partire dal diciannovesimo secolo, continuano Best e Kohlhasse,

erscheint *ward* nur noch vereinzelt, ohne daß sich regionale Besonderheiten ausmachen ließen. Von dieser Zeit an scheint sein Vorkommen vornehmlich stilistisch begründet zu

¹⁴⁸ Mann, T., *Der Tod in Venedig*, p. 45.

¹⁴⁹ Amory, F., *The Classical Style of “Der Tod in Venedig”*, qui p. 402.

¹⁵⁰ Mann, T., *Der Tod in Venedig*, pp. 9, 19

¹⁵¹ Ivi, pp. 63, 97

¹⁵² Best, K. H.; Kohlhasse, J., *Der Wandel von ward zu wurde*, in: Id.; Id., (a cura di), *Exakte Sprachwandelforschung. Theoretische Beiträge, statistische Analysen und Arbeitsberichte*, Göttingen, edition herodot, 1983, pp. 91-102, qui p. 91.

sein: dort, wo nationales Pathos im Spiel ist, oder aber wo im Märchen bewußt Archaismen gepflegt werden, taucht *ward* am ehesten auf.¹⁵³

Una delle ipotesi avanzate nel saggio di Best e Kohlhase per quanto riguarda le ragioni della distinzione delle due forme è che la forma arcaica doni un tono più elevato al testo. Una seconda, invece, sostiene che l'uso della doppia forma permetta di evitare ripetizioni eccessive, senza però comunicare alcuna differenza di registro. Best e Kohlhase hanno inserito all'interno della loro analisi una tabella riassuntiva delle loro osservazioni, la quale presenta le occorrenze delle forme *ward*, *warde*, *wurd* e *wurde* a partire dal XV secolo fino al Novecento, a intervalli di trent'anni¹⁵⁴. L'analisi che ho condotto grazie all'uso del concorder AntConc mi ha permesso di riportare alcuni dati significativi della tabella, integrandola con le occorrenze delle due forme nelle opere di Thomas Mann già menzionate nel primo capitolo al fine di dare completezza al confronto.

Tabella 1: valori delle occorrenze di *ward* e *wurde*¹⁵⁵.

	ward	wurde	Rapporto
1685	621	638	0,973
1865	73	1229	0,059
1895	40	1255	0,031
Buddenbrooks (1901)	111	158	0,703
Der Tod in Venedig (1912)	20	19	1,05
Der Zauberberg (1924)	23	236	0,097
1925	19	1278	0,015

Le conclusioni che si possono trarre dalla tabella 1 non possono di per sé essere considerate univoche né assolute, ma offrono preziosi spunti per considerare l'uso della flessione del passivo da parte di Mann e ipotizzare uno stile volutamente arcaizzante. Innanzitutto, in tutte le opere prese in esame, Mann utilizza significativamente di più la forma obsoleta rispetto alla media dei campioni analizzati da Best e Kohlhase; in secondo luogo, questa tendenza è particolarmente marcata nella novella *Der Tod in Venedig*, in cui

¹⁵³ Ivi, qui pp. 93-94.

¹⁵⁴ Ivi, qui p. 97.

¹⁵⁵ Tabella 1: alcune datazioni riportate dall'analisi di Best e Kohlhase, con l'inserimento di dati aggiuntivi emersi da un'indagine di *Buddenbrooks*, *Der Tod in Venedig* e *Der Zauberberg*, disposti in ordine cronologico.

il rapporto tra le due forme è assimilabile a quello rilevato per il 1685. Allo stesso tempo, il romanzo successivo *Der Zauberberg* contiene una quantità molto più limitata di occorrenze di *ward*, sebbene la media sia ancora considerevolmente superiore a quella calcolata per l'epoca.

L'indagine delle motivazioni dietro alla maggioranza, seppur minima, di *ward* nel testo di *Der Tod in Venedig*, non può che basarsi su congetture; tuttavia, risulta utile ai fini di un'analisi adeguatamente approfondita dello stile di Mann nella novella. Ne deriva dunque una prima ipotesi, ovvero che l'utilizzo di *ward* contribuisce a caratterizzare il personaggio di Aschenbach in quanto conservatore classicista e ammiratore del mondo antico. Si tratterebbe, in questo caso, di un indizio che Mann usasse di per sé un modo di scrivere leggermente antiquato, tratto che potrebbe aver esasperato nel caratterizzare il personaggio di Aschenbach. Già Elisabeth Galvan aveva osservato quanto la figura del narratore si prenda gioco di Aschenbach usando il suo stesso stile; se da un lato la presenza dell'elemento ironico risulta complesso da riassumere e esemplificare a partire dal testo di *Der Tod in Venedig*, non si possono tralasciare le molteplici osservazioni riguardo al suo impiego massiccio da parte di Mann all'interno della sua produzione; di conseguenza, questa particolare co-occorrenza di *ward* e *wurde*, quando associata ad una personalità come quella di Aschenbach, potrebbe essere una traccia visibile dell'ironia manniana.

2.4.2. Epiteti

Analizzando le modalità con cui i personaggi vengono menzionati nel testo, emerge il frequente ricorso ad aggettivi e participi sostantivati. Frederic Amory distingue anzitutto gli epiteti descrittivi, stabilmente associati a persone o cose, dagli epiteti metaforicamente intercambiabili¹⁵⁶. I primi, come quelli riferiti al direttore dell'albergo, al portiere e a Tadzio, assicurano continuità all'identificazione dei personaggi e possono assumere una funzione metonimica, poiché un particolare tratto descrittivo rinvia stabilmente alla figura cui appartiene. Gli epiteti intercambiabili, invece, trasferiscono caratteristiche analoghe tra personaggi differenti, creando rapporti metaforici e contribuendo all'unità simbolica del testo. Attraverso tali corrispondenze, il viaggiatore incontrato a Monaco, il gondoliere e il cantastorie napoletano vengono ricondotti alla medesima "company of death"¹⁵⁷. Amory individua un ulteriore procedimento nella sostantivazione di aggettivi e participi con cui vengono tipizzati i protagonisti: Tadzio è denominato *der Schöne* e, in un'occorrenza, *das Schöne*:

¹⁵⁶ Amory, F., *The Classical Style of "Der Tod in Venedig"*, qui p. 405.

¹⁵⁷ Ibidem.

quest'ultima identificazione tende a trasformarlo da personaggio concreto in simbolo della bellezza. Aschenbach riceve invece denominazioni più numerose e circostanziate, che lo identificano attraverso la condizione o l'azione dominante nelle diverse fasi della vicenda, trasformando una qualità contingente in un nome:

'der Schauende' appreciating the god-like beauty of Tadzio [...], then 'der Enthusiasmierter' [...], 'der Heimgesuchte' [...], 'der Verliebte' [...], 'der Betörte' [...], 'der Verwirrte' [...] in his growing infatuation, and 'der Abenteuernde' touring Venice [...], 'der Einsame' set apart [...], 'der Hochgestiegene' brought low [...], and passim. Under the barber's hands, which transform 'Aschenbachs Äusseres' in chapter 5, the man who was 'der Alternde' [...] and 'der Ältere' with Tadzio [...] blooms with youth outwardly and trembles within as 'der Berückte', 'der unter der Schminke Fiebernde'.¹⁵⁸

Per dare maggiore sistematicità alle osservazioni di Amory, ho condotto un'analisi degli epiteti, studiando le loro assegnazioni più frequenti e le loro occorrenze nel testo. Di seguito riporto i risultati di tale indagine. Il nome di Aschenbach compare novantuno volte nel testo della novella, mentre quello di Tadzio compare un totale di trentanove volte. Nei primi due capitoli, gli epiteti attribuiti ad Aschenbach riguardano la sua professione (*Autor, Dichter, Künstler*), mentre, a partire dal suo arrivo a Venezia e specialmente dall'incontro con Tadzio, la varietà si amplia. Come riportato sopra, la denominazione più significativa per Tadzio secondo Amory è *das Schöne*, mentre Aschenbach richiede un approfondimento a sé. Il protagonista della novella sembra venire associato progressivamente meno alla sua professione, e gli epiteti che lo accompagnano a partire dal terzo capitolo sono prevalentemente situazionali oppure psicologici. Un esempio è la coppia di participi sostantivati “der Aufbrechende”¹⁵⁹ e “der Wiederkehrende”¹⁶⁰, che appaiono nello specifico nelle sezioni in cui Aschenbach tenta la partenza da Venezia e quella successiva in cui torna all'Hotel de Bains; mentre “der Einsame”¹⁶¹ e “der Betörte”¹⁶², fino ad arrivare a “der Verliebte”¹⁶³, caratterizzano Aschenbach attraverso uno stato psicologico. Un caso particolare invece è rappresentato dal termine “poeta”, utilizzato due volte dal narratore nel secondo capitolo e tre da Aschenbach stesso con la formula “wir Dichter”¹⁶⁴ nei pensieri rivolti a

¹⁵⁸ Ivi, qui p. 406.

¹⁵⁹ Mann, T., *Der Tod in Venedig*, p. 50.

¹⁶⁰ Ivi, p. 53.

¹⁶¹ Ivi, p. 61.

¹⁶² Ivi, pp. 72, 75.

¹⁶³ Ivi, pp. 71, 78, 93.

¹⁶⁴ Ivi, pp. 94-95.

Tadzio riportati direttamente dal narratore nel quinto capitolo. Da ciò è possibile ipotizzare una sottile forma di ironia da parte di Mann: Aschenbach, non rendendosi conto del suo cambiamento, continua a tentare di scrivere dal suo *Liegestuhl* sulla spiaggia e a definire sé stesso un poeta, mentre il narratore non dà peso alla sua professione e denomina il personaggio “den Liebenden”¹⁶⁵.

2.5. La diatesi passiva

Il manuale di stilistica di Sowinski sottolinea che non solo la presenza di determinati elementi linguistici contribuisce allo stile di un testo, ma anche la loro evidente assenza¹⁶⁶. Durante la lettura di *Der Tod in Venedig*, emerge una caratteristica microstilistica particolare, ovvero la scarsa presenza della diatesi passiva all’interno del testo. In questo contesto, il contributo di Magdalena Lenz ha segnalato, nel campo della ricerca linguistica fino agli anni Trenta, la considerazione del passivo come “Leideform”¹⁶⁷, contrapposta alla “Tatform”.

Un’analisi quantitativa ha mostrato che la forma standard del *Vorgangspassiv*, costruita con ausiliare *werden*, compare un totale di trentanove volte, mentre lo *Zustandspassiv*, formato con l’ausiliare *sein*, risulta più frequente, sebbene in questi casi il participio passato possa essere interpretato anche come aggettivo, svolgendo una funzione sintattica analoga. La scarsa frequenza del passivo d’azione potrebbe essere indice di una scelta stilistica significativa, che vale pertanto la pena di indagare.

Un primo caso significativo riguarda il compagno di giochi di Tadzio, che viene menzionato sistematicamente attraverso la formula “der ‘Jaschu’ gerufen wurde”¹⁶⁸. Questo epiteto fisso, per usare la terminologia di Amory, assume un ulteriore valore alla luce della definizione del ragazzo come “Vasall”¹⁶⁹ di Tadzio. Per la maggior parte della narrazione, fino alla scena finale del combattimento sulla sabbia, il personaggio non sembra infatti assumere un ruolo autonomo, ma viene presentato soprattutto in relazione a Tadzio. La formula passiva attraverso cui viene ripetutamente indicato potrebbe dunque contribuire a caratterizzare il personaggio anche sul piano sintattico: egli non è agente dell’azione del chiamare, bensì paziente.

¹⁶⁵ Ivi, p. 75.

¹⁶⁶ Sowinski, B., *Stilistik*, p. 73.

¹⁶⁷ Lenz, M., *Grammatik und Stil: Das Passiv als stilistisches Mittel im Vergleich zu konkurrierenden grammatischen Konstruktionen*, tesi di dottorato, Technische Universität Berlin, 2006, p. 45.

¹⁶⁸ Mann, T., *Der Tod in Venedig*, pp. 44-45, 58, 97.

¹⁶⁹ Mann, T., *Der Tod in Venedig*, p. 44.

Un'analoga relazione tra forma passiva e caratterizzazione potrebbe essere ricercata anche nella rappresentazione di Aschenbach. In questo caso, tuttavia, il rapporto appare meno univoco: il protagonista è frequentemente presentato come soggetto delle azioni e delle percezioni narrate, mentre la sua progressiva perdita di controllo si accompagna, in alcuni passaggi, ad una maggiore densità di predicati alla diatesi passiva. La distribuzione delle forme passive potrebbe dunque essere messa in relazione con il progressivo mutamento della posizione di Aschenbach rispetto agli eventi. Ciò sembra essere coerente con quanto osservato in precedenza sul mutamento nella rappresentazione di Aschenbach attraverso gli epiteti, da *Schriftsteller* a *Verwirrter*.

La sezione contenente la concentrazione più alta di *Vorgangspassiv* si colloca invece nel quinto capitolo, nello specifico nella descrizione della diffusione e dei sintomi del colera:

Die Fälle wurden verheimlicht. Aber nach einer Woche waren es deren zehn, waren es zwanzig, dreißig, und zwar in verschiedenen Quartieren. [...] Venedigs Obrigkeit ließ antworten, daß die Gesundheitsverhältnisse der Stadt nie besser gewesen seien, und traf die notwendigsten Maßregeln zur Bekämpfung. Aber wahrscheinlich waren Nahrungsmittel infiziert worden, Gemüse, Fleisch oder Milch, [...]. Der oberste Medizinalbeamte Venedigs, ein verdienter Mann, war entrüstet von seinem Posten zurückgetreten und unter der Hand durch eine gefügigere Persönlichkeit ersetzt worden. [...] Gegen die Regel bemerkte man abends viele Betrunkene; bösesartiges Gesindel machte, so hieß es, nachts die Straßen unsicher; räuberische Anfälle und selbst Mordtaten wiederholten sich, denn schon zweimal hatte sich erwiesen, daß angeblich der Seuche zum Opfer gefallene Personen vielmehr von ihren eigenen Anverwandten mit Gift aus dem Leben geräumt worden waren; und die gewerbsmäßige Liederlichkeit nahm aufdringliche und ausschweifende Formen an, wie sie sonst hier nicht bekannt und nur im Süden des Landes und im Orient zu Hause gewesen waren.¹⁷⁰

Questo passo si distingue nettamente dal resto della novella anche per la modalità di rappresentazione impiegata dal narratore, il quale descrive Venezia con precisione medica e impersonale. Aschenbach non viene menzionato in questa sezione e la narrazione si allontana temporaneamente dalla sua prospettiva; la distanza di questo passaggio dalla sequenza con *erlebte Rede* non si misura dunque unicamente sul piano della tecniche narrative, ma anche quantitativamente con l'impiego più massiccio della diatesi passiva. Espres-

¹⁷⁰ Mann, T., *Der Tod in Venedig*, pp. 84-86.

sioni quali *die Fälle wurden verheimlicht e durch eine gefügigere Persönlichkeit ersetzt worden* danno risalto agli eventi e ai loro risultati, mentre l'identità degli agenti rimane in secondo piano o viene omessa.

Die Maschine stoppte, Gondeln drängten herzu, die Fallreepstreppe ward hinabgelassen, Zollbeamte stiegen an Bord und walteten obenhin ihres Amtes; die Ausschiffung konnte beginnen. Aschenbach gab zu verstehen, daß er eine Gondel wünsche, die ihn und sein Gepäck zur Station jener kleinen Dampfer bringen solle, welche zwischen der Stadt und dem Lido verkehren; denn er gedachte am Meere Wohnung zu nehmen. Man billigt sein Vorhaben, man schreit seinen Wunsch zur Wasserfläche hinab, wo die Gondelführer im Dialekt miteinander zanken. Er ist noch gehindert, hinabzusteigen, sein Koffer hindert ihn, der eben mit Mühsal die leiterartige Treppe hinuntergezerzt und geschleppt wird. [...] ¹⁷¹

Infine, questo secondo brano permette di riscontrare non solamente due occorrenze della diatesi passiva, di cui una circostanza con ausiliare *ward*, ma anche diversi altri fenomeni presi in considerazione nel corso di quest'analisi. Le prime frasi sono infatti accostate in modo asindetico, e proseguono poi con costruzioni paratattiche unite mediante congiunzione, mentre la doppia ripetizione del pronome *man* può essere considerata come esempio di parallelismo con ripetizione anaforica. Nella seconda parte, inoltre, risalta l'uso del discorso indiretto e del tempo presente per narrare l'azione dinamica.

¹⁷¹ Ivi, p. 28-29.

Conclusioni

Impostazione del lavoro, riferimenti bibliografici e obiettivi della ricerca

I capitoli precedenti hanno approfondito in primo luogo la figura di Thomas Mann in quanto scrittore e hanno cercato di delineare lo stile narrativo della sua prima produzione. In seguito, è stata proposta una breve introduzione alla novella *Der Tod in Venedig* con attenzione sia al suo sviluppo che alle osservazioni della critica riguardo allo stile. Il punto di partenza del lavoro di tesi è emerso alla luce della bibliografia esistente: la struttura formale e linguistica del testo non è indipendente dal suo contenuto e serve all'autore per rendere esplicite le sue intenzioni o per dare rilievo ad alcuni aspetti. Il secondo capitolo ha approfondito attraverso l'analisi testuale alcuni degli spunti sollevati in precedenza, quali la sintassi, le figure retoriche, il tempo verbale della narrazione e il lessico, mettendo in luce anche altri fenomeni linguistici, come ad esempio l'uso peculiare del presente gnomico e della diatesi passiva.

Le nozioni di base sulla figura di Thomas Mann e sulla novella sono state tratte in particolar modo dai contributi di Hermann Kurzke, Marino Freschi, Elisabeth Galvan e Terence Reed. Per quanto riguarda l'impostazione metodologica e argomentativa dell'indagine, sono risultati fondamentali i contributi di Ali Hassan, Helmut Tribus, Frederic Amory, Oskar Seidlin, Werner Hoffmeister, Michael Minden, Karl-Heinz Best e Jörg Kohlhase, mentre Sabrina Ballestracci, Bernhard Sowinski, Silke Lahn e Magdalena Lenz hanno fornito le basi teoriche da cui poter ipotizzare il significato dei fenomeni analizzati all'interno della novella. Il contributo di Hugo Aust ha inoltre fornito un'importante delineaazione dei tratti caratteristici del genere della novella tedesca. L'analisi linguistica e microstilistica condotta nel secondo capitolo ha portato alla luce elementi coerenti con alcuni dei tratti della sua definizione. Un primo esempio deriva dall'intreccio tra la struttura esterna e l'organizzazione interna: già Jens Ewen e Hermann Kurzke avevano messo in luce il modo in cui i cinque capitoli sarebbero assimilabili ai cinque atti di una tragedia classica, notando una tensione dell'azione verso un punto di svolta preciso, collocato tra il terzo e quarto capitolo. In una scala testuale più ridotta, Oskar Seidlin aveva evidenziato un procedimento analogo all'interno di un singolo periodo, organizzato secondo un ritmo prima crescente e poi più disteso. Anche i fenomeni sintattici analizzati nel secondo capitolo, in particolare l'accumulazione di determinazioni e la coordinazione, contribuiscono in alcuni casi a costruire una progressione verso l'elemento conclusivo del periodo o del seg-

mento narrativo. Inoltre, la marcata densità simbolica, evidenziata qui mediante epiteti, ripetizioni e figure retoriche, fa parte delle caratteristiche citate da Aust. La mia analisi, dunque, mostra come determinate strutture linguistiche concorrano alla realizzazione formale di caratteristiche narrative già individuate dalla teoria della *Novelle*.

Sintesi dei risultati

La verifica della presenza di tali elementi all'interno della novella ha permesso di giungere alla conclusione che lo stile di Thomas Mann presenta una maggiore complessità rispetto ad altre opere della sua prima produzione. È stato dunque possibile avanzare l'ipotesi che questa complessità, e in particolare l'uso di una lingua arcaicizzante, sia motivata dalla materia della novella e soprattutto dal protagonista. Ciò sembrerebbe riallacciarsi all'affermazione di Elisabeth Galvan a proposito dell'intento parodistico del narratore nei confronti di Gustav von Aschenbach.

L'affermazione di Katrin Max riportata nel primo capitolo a proposito della scarsa evoluzione linguistica nelle opere di Thomas Mann, già messa in discussione attraverso l'argomentazione di David Horton e Ali Hassan, è stata parzialmente ridimensionata alla luce delle osservazioni sull'uso della *erlebte Rede* da parte di Werner Hoffmeister e dalla mia indagine a proposito della forma obsoleta *ward*. Infatti, il cambiamento del discorso indiretto libero da tecnica narrativa volta a conferire profondità psicologica a modalità di rappresentazione della realtà, unito alla sensibile diminuzione nell'utilizzo della forma arcaica di *wurde*, ha contribuito a rilevare una limitazione della tesi di Max.

In campo sintattico, invece, le osservazioni di Oskar Seidlin e Frederic Amory a proposito della complessità della sintassi sono state bilanciate dall'analisi approfondita di Hassan sulle componenti paratattiche e la *nähere Bestimmung*. Sebbene sia stata confermata anche quantitativamente la notevole ampiezza del periodare manniano, dunque, è emerso il ridotto grado di subordinazione in concomitanza con i sintagmi estesi come fenomeno chiave presente all'interno di *Der Tod in Venedig*. Ne consegue che la lunghezza del periodo manniano è prodotta da una combinazione di ampliamento, accumulazione e coordinazione, e sarebbe riduttivo interpretarla semplicemente come conseguenza di una sintassi intricata e fortemente ipotattica. In seguito, è emersa la componente ritmica della prosa di Mann, in relazione alle argomentazioni di Amory a proposito delle figure retoriche; dopo aver verificato la presenza di allitterazioni, parallelismi, ripetizioni e climax, si può dedurre che molteplici fenomeni formalmente diversi producono un effetto comune di organizzazione ritmica e fonica della prosa.

Il contributo di David Horton è tra i più rilevanti in campo microstilistico non solo per il rilevamento della densità lessicale, ma anche degli aggettivi sostantivati, dell'accumulazione sostantivale e delle forme obsolete, elementi che il mio studio successivo ha ampliato attraverso l'indagine della forma *ward* e degli epiteti fissi utilizzati nella novella. Proprio gli epiteti hanno permesso di mettere in luce un aspetto non secondario del testo, emerso soltanto implicitamente nel primo capitolo, ovvero il mutamento nella struttura formale coincidente con il cambiamento che avviene nel personaggio di Gustav von Aschenbach. Ciò era stato già evidenziato da Elisabeth Galvan e da Amory nell'accostamento della prosa iniziale con il polo apollineo nietzschiano; in questo contesto diventa ulteriormente significativa la crescente dimensione psicologica acquisita dagli epiteti, insieme alla minor rilevanza conferita alla professione di Aschenbach. L'abbandonarsi del protagonista sui cuscini della gondola sembra riflettere il suo distacco da una vita di fama e rigoroso lavoro intellettuale, mentre la sua impossibilità di ritorno è simboleggiata dal tentativo fallimentare di lasciare Venezia nel terzo capitolo. Un ulteriore aspetto degno di considerazione è legato alla tecnica narrativa della *erlebte Rede* nelle definizioni di Hofmeister e Alexander Honold. La *erlebte Rede* segnala infatti la presenza di molteplici gradi di distanza tra narratore e coscienza del protagonista: la struttura linguistica contribuisce così a rappresentare il rapporto tra Aschenbach, il narratore e la realtà.

A ciò si uniscono i due usi della narrazione al presente analizzati all'interno del secondo capitolo: da un lato come indice della rapidità dell'azione, dall'altro come segnale di interruzione del flusso, in cui il narratore interviene per esporre al lettore delle considerazioni generali che richiamano la forma dell'aforisma. I due usi producono due effetti diversi all'interno della narrazione: il presente narrativo avvicina il lettore all'azione concitata, mentre il presente gnomico introduce distanza nel singolo episodio e lo trasforma in una riflessione generica. Infine, la sezione sul passivo si è dimostrata funzionale all'interconnessione dei fenomeni stilistici e linguistici presi in esame in precedenza, evidenziando il modo in cui la coesistenza di elementi all'interno del testo crei coesione stilistica e sia piena di significato.

Considerazioni conclusive sull'analisi linguistico-stilistica

Nella sezione che segue, intendo esplicitare in maniera più approfondita il modo in cui la compresenza dei fenomeni linguistici analizzati possa portare a delle considerazioni generali riguardo al testo della novella. A tal scopo, il manuale di Raymond Chapman *Linguistics and Literature* offre una preziosa prospettiva nel dimostrare come le due discipline

non siano indipendenti l'una dall'altra, muovendo entrambe dal linguaggio, e sostiene che ogni prodotto della letteratura "is capable of linguistic investigation"¹⁷². Chapman inoltre osserva che la letteratura costituisce un corpus legittimo per l'indagine linguistica, e che gli scrittori sono particolarmente sensibili alla lingua del loro tempo. Senza la pretesa che ogni scelta linguistica sia consapevole da parte dell'autore, Chapman individua il fenomeno ricorrente dei *pattern* all'interno del testo letterario, ovvero le occorrenze di elementi linguistici funzionali a un effetto complessivo; esempio di ciò sono la scelta del metro, la rima, assonanze e allitterazioni in poesia. Egli osserva che questi *patterns* sono individuabili anche all'interno della prosa, sebbene con meno costanza e uniformità, e intensificano l'effetto degli elementi linguistici:

Both types of literary discourse will have careful and often unexpected selection of words and syntactic constructions. Figures of rhetoric will give unusual prominence to certain items. We may therefore add a third to the two distinguishing marks of literature suggested in the previous chapter: the use of special devices which heighten the effect of linguistic acts through patterning.¹⁷³

Chapman inoltre sostiene che è impreciso attribuire a un autore un singolo stile, in quanto è improbabile che egli scelga di adottare un registro unico in tutta la sua produzione.¹⁷⁴ Ciò si accompagna all'impostazione di questo elaborato: analizzando il testo di un'opera breve di Mann e contestualizzandolo all'interno di due opere più estese, ne sono emersi punti in comune e discrepanze che vanno oltre la materia delle pubblicazioni, ma potrebbero essere indici di una prudente sperimentazione letteraria da parte di Mann.

Un esempio che risalta è l'uso dell'ironia ampiamente sottolineato dalla critica. La mia indagine successiva ha fatto emergere la difficoltà nell'attribuire con certezza a una singola manifestazione linguistica un valore ironico da parte dell'autore. Tuttavia, la compresenza di elementi quali gli arcaismi, la ritmicità e la sintassi marcatamente complessa contribuisce alla costruzione di una distanza che risulta coerente con la concezione manniana dell'ironia. Thomas Mann stesso ha infatti affermato che l'ironia pervade le sue opere come il *Körnchen Salz* nelle pietanze per renderle gustose; menzionando Goethe e il suo uso sistematico dell'ironia unito all'obiettività nelle opere, Mann ne individua un'affinità con il principio apollineo della filosofia di Nietzsche,

¹⁷² Chapman, R., *Linguistics and Literature. An introduction to literary stylistics*, London, Edward Arnold, 1973, p. 7.

¹⁷³ Ivi, pp. 13-14.

¹⁷⁴ Ivi, p. 16.

denn Apoll, der Fernhinterfende, ist der Gott der Ferne, der Gott der Distanz, der Objektivität, der Gott der Ironie. Objektivität ist Ironie – und der epische Kunstgeist; man könnte ihn als den Geist der Ironie ansprechen.¹⁷⁵

Questa definizione risulta particolarmente interessante alla luce dell'assimilazione, proposta da Elisabeth Galvan, della prosa di Aschenbach come apollinea in quanto razionale, simmetrica e contenente riferimenti classici, e si congiunge all'associazione di Amory alla *Kunstprosa*. Tuttavia, un elemento sembra stonare all'interno della trama con questa lettura: nella fantasia del dialogo con Fedro, Aschenbach può assumere la posizione del vecchio Socrate, per il quale l'aspetto fisico è subordinato alla saggezza; nella realtà del quinto capitolo, invece, egli diventa ossessionato esattamente dal proprio aspetto e cerca di apparire più giovane grazie all'aiuto del barbiere dell'hotel. Precisamente dalla contraddizione tra la caratterizzazione apollinea e la degenerazione del protagonista potrebbe emergere la costruzione linguistica della prosa, associata alla visione di Mann dell'ironia come obiettiva distanza. Quanto accennato all'interno del secondo capitolo riguardo al mutamento negli epiteti attribuiti ad Aschenbach verrebbe dunque qui individuato anche sul piano della novella nel suo insieme: la progressiva distanza tra la caratterizzazione linguistica del protagonista e la sua degenerazione permette infatti di leggere le scelte stilistiche non soltanto come elementi isolati, ma come parte di una più ampia costruzione ironica, nella quale la forma apollinea della prosa entra in tensione con l'evoluzione del personaggio.

Limiti e sviluppi della ricerca

I risultati ottenuti dalla presente ricerca vanno interpretati alla luce dei limiti dell'indagine condotta e della specificità del corpus preso in esame. L'analisi si è concentrata sulla novella *Der Tod in Venedig*, adottando un approccio prevalentemente qualitativo integrato da alcuni rilevamenti quantitativi relativi alla distribuzione dei fenomeni considerati, con l'obiettivo di individuare e interpretare alcuni fenomeni linguistici e microstilistici particolarmente significativi per la costruzione narrativa. Tuttavia, le osservazioni formulate non possono essere immediatamente estese all'intera produzione di Thomas Mann, né consentono di stabilire in quale misura gli elementi rilevati possano essere definiti caratteristici della sua prosa o siano legati a particolari esigenze stilistiche e narrative della novella analizzata. Un potenziale sviluppo della ricerca potrebbe pertanto consistere in un confronto più sistematico dei singoli elementi all'interno di altre opere della produzione manniana.

¹⁷⁵ Mann, T., *Nachlese. Prosa 1951-1955*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1956, p. 166.

Un'indagine volta a verificare come gli elementi qui menzionati siano utilizzati con finalità analoghe in opere successive e in pubblicazioni di altri autori potrebbe mettere in rilievo eventuali specificità di questa novella all'interno della letteratura tedesca del XX secolo. Il tentativo da parte di Ali Hassan di mettere a confronto la sintassi di Thomas Mann con quella del fratello Heinrich e con altri contemporanei, tra cui Hugo von Hofmannsthal, potrebbe dunque essere esteso anche all'utilizzo di altri espedienti linguistici presi in considerazione in questo elaborato. Una prima connessione tra Mann e Musil è anche stata avanzata anche da Werner Hoffmeister a proposito della tecnica del discorso indiretto libero; tuttavia, non sono stati individuati, nel corso della presente ricerca, ulteriori studi che sviluppino sistematicamente questo confronto. Un'analisi comparativa più ampia potrebbe pertanto contribuire a determinare in quale misura i fenomeni osservati siano riconducibili a caratteristiche generali della prosa dell'epoca o assumano invece una funzione specifica all'interno della scrittura manniana. A causa dello spazio limitato, inoltre, non è stato possibile approfondire l'evoluzione linguistica di Mann nel corso della sua carriera, durata oltre cinque decenni, né tentare un'osservazione di eventuali mutamenti nel passaggio dalla narrativa agli scritti filosofici e politici e ai diari privati.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Novelle *Der Tod in Venedig* des Nobelpreisträgers Thomas Mann, mit einem besonderen Fokus auf die stilistisch-linguistischen Strukturen und deren Verhältnis zu den Hauptfiguren. Mann ist als Prosaschriftsteller für seinen ungewöhnlichen Stil bekannt, und diese Novelle gehört zu seinen berühmtesten Werken, unter anderem wegen der vielfältigen sprachlichen Elemente.

Die Untersuchung der relevantesten formalen Aspekte hat zu folgenden Ergebnissen geführt. Thomas Manns Syntax, die häufig in der Forschung als komplex bezeichnet wird, ist zwar reich an langen Sätzen, weist aber auch zahlreiche parataktische Strukturen auf. Daraus folgt, dass der Rhythmus der Prosa nicht nur durch die Verwendung von Stilfiguren entsteht, sondern auch durch die schnelle, fast melodische Folge von koordinierten Satzgliedern. Gleichzeitig erzeugen die Stilfiguren im Zusammenspiel mit dem veralteten Wortschatz den Eindruck einer kunstvollen Prosa. Die Verwendung von syntaktischen Konstruktionen nach altgriechischem und lateinischem Vorbild kann als konkretes Beispiel dafür angeführt werden; in diesem Kontext lässt sich eine auffällig starke Häufung des veralteten Wortes *ward* anstelle von *wurde* feststellen. Im Gegensatz dazu werden im gesamten Werk die Passivformen vergleichsweise wenig benutzt. Durch diese sprachlichen Elemente und die Variationen der Epitheta wird die Perspektive des Erzählers auf die Hauptfigur Gustav von Aschenbach deutlich.

Im abschließenden Teil werden die genannten Phänomene schließlich in ihrer Beziehung zum Gesamttext und zur umfassenden Funktion der Ironie bei Thomas Mann betrachtet. Insgesamt zeigt die Untersuchung, wie die analysierten sprachlich-stilistischen Phänomene nicht als unabhängige Besonderheiten betrachtet werden können, sondern zur Darstellung von Aschenbachs Degeneration beitragen. Damit wird deutlich, dass die linguistischen Strukturen nicht nur stilistische Merkmale darstellen, sondern auch eine bedeutende Funktion für die narrative Konstruktion und die Darstellung der Hauptfigur erfüllen.

Bibliografia

Fonti

Mann, Thomas, *Der Tod in Venedig. In der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe*, a cura di Terence James Reed, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2017.

Mann, Thomas, *La morte a Venezia*, a cura di Elisabeth Galvan, Venezia, Marsilio, 2021.

Letteratura critica

Amory, Frederic, *The Classical Style of "Der Tod in Venedig"*, in: "The Modern Language Review" 59, fasc. 3 (1964), pp. 399-409.

Aust, Hugo, *Novelle*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1990.

Ballestracci, Sabrina, *Stili e testi in lingua tedesca. Strumenti per l'analisi*, Roma, Carocci, 2013.

Best, Karl-Heinz; Kohlhase, Jörg, *Der Wandel von ward zu wurde*, in: Id.; Id., (a cura di), *Exakte Sprachwandelforschung. Theoretische Beiträge, statistische Analysen und Arbeitsberichte*, Göttingen, edition herodot, 1983, pp. 91-102.

Blödorn, Andreas, *Buddenbrooks (1901)*, in: Id.; Friedhelm Marx (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Berlin, J. B. Metzler, 2025, pp. 25-47.

Cases, Cesare; Mann, Golo, *Thomas Mann. Una biografia per immagini*, Pordenone, Studio Tesi, 1982.

Chapman, Raymond, *Linguistics and Literature. An introduction to literary stylistics*, London, Edward Arnold, 1973.

Dierks, Manfred, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum «Tod in Venedig», zum «Zauberberg» und zur «Joseph»-Tetralogie*, Bern, A. Francke AG Verlag, 1972.

Ewen, Jens, *Ironie*, in: Andreas Blödorn; Friedhelm Marx (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Berlin, J. B. Metzler, 2025, pp. 641-643.

Freschi, Marino, *Thomas Mann*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2005.

Galvan, Elisabeth, *Immagine suono parola. L'opera d'arte totale di Aschenbach*, in: Thomas Mann, *La Morte a Venezia*, a cura di Elisabeth Galvan, Venezia, Marsilio, 2021, pp. 9-36.

Grawe, Christian, *Struktur und Erzählform*, in: Ken Moulden; Gero von Wilpert (a cura di), *Buddenbrooks-Handbuch*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1988, pp. 69-107.

- Hassan, Ali Mohammed, *Satz und Absatz bei Thomas Mann. Eine syntaktisch-stilistische Untersuchung zu der Novelle „Der Tod in Venedig“*, tesi di dottorato non pubblicata, Ludwig-Maximilians-Universität München, 1967.
- Hoffmeister, Werner, *Studien zur erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil*, The Hague, Mouton, 1965.
- Honold, Alexander, *Handeln und Leiden, Sprechen und Denken. Liminales Erzählen in Thomas Manns Venedig-Novelle*, in: Id.; Arne Klawitter (a cura di), *Thomas Mann, Der Tod in Venedig und die Grenzgänge des Erzählens. Interkulturelle Analysen*, Basel, Schwabe Verlag, 2023, pp. 17-39.
- Horton, David, *Linguistic Structure, Stylistic Value and Translation Strategy: Introducing Thomas Mann's Aschenbach in English*, in: "Translation and Literature" 19, fasc. 1 (2010), pp. 42-71.
- Jurgensen, Manfred, *Die Erzählperspektive*, in: Ken Moulden; Gero von Wilpert (a cura di), *Buddenbrooks-Handbuch*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1988, pp. 109-127.
- Koopmann, Helmut, *Die Entwicklung des „intellektualen Romans“ bei Thomas Mann. Untersuchungen zur Struktur von „Buddenbrooks“, „Königliche Hoheit“ und „Der Zauberberg“*, Bonn, Bouvier, 1980.
- Kristiansen, Børge, *Apollinisch/Dionysisch*, in: Andreas Blödorn; Friedhelm Marx (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Berlin, J. B. Metzler, 2025, pp. 589-591.
- Kurzke, Helmut, *Biographische Skizze*, in: Andreas Blödorn; Friedhelm Marx (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Berlin, J. B. Metzler, 2025, pp. 3-13.
- Kurzke, Helmut, *Thomas Mann. Ein Porträt für seine Leser*, München, C. H. Beck, 2009.
- Kurzke, Helmut, *Thomas Mann. Epoche - Werk - Wirkung*, München, C. H. Beck, 1997.
- Lahn, Silke, *Zeitrelationen zwischen Diskurs und Geschichte*, in: Ead.; J. C. Meister, *Einführung in die Erzähltextanalyse*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2016, pp. 143-165.
- Lenz, Madgalena, *Grammatik und Stil: Das Passiv als stilistisches Mittel im Vergleich zu konkurrierenden grammatischen Konstruktionen*, tesi di dottorato, Technische Universität Berlin, 2006.
- Löwe, Matthias, *Sprache*, in: Andreas Blödorn; Friedhelm Marx (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Berlin, J. B. Metzler, 2025, pp. 707-709.
- Mann, Thomas, *Nachlese. Prosa 1951-1955*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1956.

- Max, Katrin, *Der Zauberberg (1924)*, in: Andreas Blödorn; Friedhelm Marx (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Berlin, J. B. Metzler, 2025, pp. 59-73.
- Max, Katrin, *Thomas Manns Sprache. „Unversägliches“ und „Selbstver-ständliches“*, in: Ead. (a cura di), *Wortkunst ohne Zweifel? Aspekte der Sprache bei Thomas Mann*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2013, pp 7-17.
- Minden, Micheal, *Mann's literary techniques*, in: Ritchie Robertson (a cura di), *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 43-63.
- Reed, Terence James, *Thomas Mann. „Der Tod in Venedig“. Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns*, München, Hanser, 1983.
- Rossi, Francesco, *Der Tod in Venedig (1912)*, in: Andreas Blödorn; Friedhelm Marx (a cura di), *Thomas Mann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Berlin, J. B. Metzler, 2025, pp. 231-236.
- Sowinski, Bernhard, *Stilistik. Stiltheorien und Stilanalyse*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1999.
- Seidlin, O., *Stiluntersuchung an einem Thomas Mann – Satz*, in: “Monatshefte“ 39, fasc. 7 (1947), pp. 439-448.
- Tribus, Helmut Meinrad, *Sprache und Stil in Thomas Manns Buddenbrooks*, tesi di dottorato, The Ohio State University, 1966.
- Vaget, Hans Rudolf, *Die Erzählungen*, in: Helmut Koopmann (a cura di), *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1990, pp. 534-618.

Sitografia

Gnomisch, in: <<https://www.duden.de/suchen/dudenonline/gnomisch>>, consultato il 31/08/2026.