(*Abitare il vento*) e Rugarli (*La troga*), su cui il critico non esprime giudizi, e un accenno a *Il nome della Rosa*, su cui Conti si dice d'accordo con Pischedda e la sua lettura in chiave contemporanea del famoso romanzo di Eco.

Il quarto capitolo analizza alcuni testi degli anni Novanta, tempi in cui Conti colloca "l'inizio della riflessione" (127). Fra gli altri, l'autore studia il romanzo *Aceto, Arcobaleno*, di Erri De Luca, e ne mette in risalto il carattere quasi autobiografico del protagonista ex terrorista, assieme a una prosa solenne, lontana dal verosimile. Secondo Conti alcune delle pagine di De Luca "sono descrizioni tra le più riuscite all'interno della letteratura sugli 'anni di piombo'" (149). Fra le opere degli anni Zero, Conti sottolinea soprattutto *Corpo di Stato*, di Marco Baliani di cui ricorda l'ottica corale e l'impostazione binaria del racconto dell'uccisione di Moro e di Peppino Impastato, che condivisero la stessa data di esecuzione. Nelle brevissime conclusioni, Conti chiosa: "abbiamo voluto dimostrare come la letteratura italiana degli ultimi quaranta anni abbia saputo seguire, raccontare e spiegare gli 'anni di piombo'. [...] Si tratta di un 'corpus' letterario che presenta molteplici punti di vista e che offre un'ampia varietà negli argomenti trattati" (200). Spesso, nota Conti, "si tratta di una letteratura militante (Fo e Volponi) e che si pone obiettivi di controinformazione, altre volte si è in presenza di un'alta testimonianza morale e civile (Sciascia)" (200).

SCILTIAN GASTALDI

Regent's University, London (UK)

Morte a Venezia, Thomas Mann / Luchino Visconti: un confronto. A cura di Francesco Bono, Luigi Cimmino, Giorgio Pangaro. Soveria Mannelli (Catanzaro): Rubettino, 2014. Pp. 240. ISBN 9788849839371. Np.

Hanno contribuito a questo volume studiosi di diverse discipline. Una prefazione dei curatori apre il libro, che termina con una bibliografia specifica di Francesco Bono e Gianni Sarro. Qual è la posta in gioco di queste analisi? Comprendere le prossimità e le distanze fra due opere realizzate in due momenti e due linguaggi diversi *Der Tod in Venedig* (*La morte a Venezia*), romanzo breve di Thomas Mann scritto nel 1912, e *Morte a Venezia*, film di Luchino Visconti del 1971.

Se l'Aschenbach di Mann interpreta il suo disagio intellettuale attraverso antitetiche dualità di più vasto respiro come l'apollineo e il dionisiaco, secondo la

visione di Nietzsche, in Visconti l'intenzione di fare dell'estetismo una categoria dello spirito, per così dire, rivela diverse fragilità. Sono soprattutto le scelte operate attraverso il linguaggio filmico che rivelano l'aspirazione ad illustrare un teorema di ampia portata, che poi non prende veramente corpo negli avvenimenti. Come sottolinea Matteo Galli, a p.108: «Il primo dato, vistosissimo, che contraddistingue tutte e sette le sequenze veneziane del film di Visconti è che il regista non ricorre praticamente mai alla soggettiva». Siamo indotti, dunque, da Visconti non ad osservare l'habitat e ciò che accade con lo sguardo di un Aschenbach al singolare, ma attraverso l'occhio di una macchina da presa che vuole dare una visione esterna, *oggettiva*, dominata da un estetismo totemico. Un gigante con piedi d'argilla, perché il protagonista pur soggiogato dall'imperituro mito della bellezza non arriva a perseguire un distacco dal pathos, non conosce se stesso a fondo e non riesce ad identificare con chiarezza l'intimo suo conflitto fra eros e thanatos, fra apollineo e dionisiaco. Questa sua irrisolutezza rende la sua coscienza come galleggiante, senza profondità.

Nel racconto di Mann il *von* di Aschenbach è un titolo acquisito grazie alla fortuna di scrittore, segno di una borghesia rampante, mentre nel film di Visconti Gustav von Aschenbach è un musicista, un aristocratico, affetto da quelle tipiche debolezze di una classe sociale parassita e pretenziosa. Niente di più patetico di un cinquantenne malato, a cui, al di là del suo hortus clausus, il quotidiano gli appare sguaiato, e che corre dietro ad un adolescente involontariamente adescante. Von Aschenbach sulla spiaggia in punto di morte appare quasi fellinianamente un clown col trucco disciolto, mentre l'efebico Tadzio gioca sul bagnasciuga. Se Visconti non plaude, tuttavia in maniera complice offre il palcoscenico a questo habitat.

Non abbiamo percezione dello svolgersi di un dramma né nel romanzo, né nel film, perché von Gustav Aschenbach in entrambe le opere interpone troppi filtri: nel racconto di Mann, Aschenbach, scrittore in crisi creativa, molto colto e capace di autoriflessività, ha difficoltà ad uscire dagli schemi ed a riconoscere, per esempio, i clichés di una Venezia-cartolina; e nel film, Aschenbach è infastidito da tutto ciò che non fa parte del mondo presuntamente elegante e stilé dell'aristocrazia. All'Hotel Des Bains domina la scena la nobiltà dell'est, polacca nel caso di Tadzio: una classe sociale fanée, fuori dalla storia, in decomposizione, con un'eleganza esagerata. Silvana Mangano nelle vesti della madre di Tadzio, quasi sempre velata, ha una bellezza cariatidea. Visconti pur mettendo l'accento sui gusci vuoti di una classe votata al nulla, a cui fa incarnare così convincentemente il *cupio dissolvi*, allo stesso tempo la accarezza, e se ne compiace.

La morte del protagonista si realizza in una città dove subdolamente il colera avanza, ciò che smaschera qualsiasi metafora. Una città paragonabile per alcuni aspetti al celebre racconto *Bruges-la-morte* (1892) di Georges Rodenbach.

Se si pensa ad un altro periodo di declino, quello ellenistico, così straordinariamente descritto da Marguerite Yourcenar in *Mémoires d'Hadrien*, troviamo lo stesso incantamento verso la bellezza, come aspirazione ad eternizzare l'esistenza. L'imperatore Adriano si innamora del giovane Antinoo, anche lui un simulacro senza parola come Tadzio. Antinoo muore annegato, probabilmente suicida. Una morte che, pur nello sconfinato dolore che provoca ad Adriano, gli permette, tuttavia, di accedere all'idea di infinitudine e d'ipostatizzarne la bellezza. Solo la morte precoce può fermare il tempo, permette di erigere templi, altrimenti si è votati a viaggiare a gonfie vele verso il disfacimento della carne, come lo stesso Adriano, ormai anziano e malato, racconta consapevolmente in prima persona nel testo. Chi muore, invece, nell'opera di Mann e di Visconti è colui che osserva, Aschenbach, e con lui si estingue lo sguardo verso l'apollineo incarnato da Tadzio. È una sorta di teorema yourcenariano capovolto, un viaggio mortifero verso la cancellazione del mito che per esistere ha invece bisogno della reiterazione del rito. Nel romanzo e nel film muore Aschenbach e così scompare l'apollineo Tadzio. Questo è proprio il tema caro a Mann, consapevole che ai poeti è permesso solo di degradarsi, entrare nell'abisso, come Aschenbach dice nelle ultime pagine del romanzo in una sorta di sogno rivolgendosi al *Fedro* di Platone. Anche il protagonista di Visconti è disincantato, ma nutre ancora una qualche illusione sulla vitalità della nobiltà che soggiorna all'Hotel Des Bains, che, invece, è appassita e sembra tenersi sulle stampe.

I saggi di questo libro mettono in luce diversi fattori di intertestualità. Nei dialoghi Visconti utilizza ampi stralci di un romanzo di Thomas Mann *Doctor Faustus* (1947). Ed inoltre sono presenti delle interferenze della vita e delle opere di Mahler: nel romanzo la figlia del protagonista è morta similmente ad un episodio della vita di Mahler, musicista che Mann aveva personalmente conosciuto. In Visconti il protagonista è un musicista, come si è già ricordato, e brani di Gustav Mahler accompagnano il film, sottolineandone dei passaggi emblematici. L'opera di Mahler ha espresso il declino della cultura ottocentesca *fin de siècle* attraverso dei procedimenti di dissolvimento della musica del Romanticismo, interpretando la caduta della potenza asburgica, la fine del multiculturalismo etnico, il rarefarsi in un soffio del paternalismo imperiale.

La scena filmica di Aschenbach che sta per rientrare al Lido è accompagnata dal quarto movimento della *Terza* di Mahler, un Lied, *Was mir die Nacht erzählt* (*Quello che sussurra la notte*). Si sa che la denominazione definitiva di Malher è molto esplicita sul senso del brano *Was mir der Mensch erzählt/Quello che mi racconta l'uomo*, i cui versi si rifanno a «Oh Mensch, gib Acht!» da *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche. Visconti ha voluto dare alla musica non il peso di una semplice colonna sonora, ma un posto di nobiltà. Franco Mannino dice: «Contrariamente al solito [Visconti] mi vietò di vedere un solo fotogramma del film prima di incidere le musiche», p. 154. Rinvio, per inciso, ad Umberto Eco che ha trattato della 'torsione' dal romanzo al film, esprimendo un giudizio non favorevole alla trasposizione viscontiana. (*Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 337–340).

In conclusione i saggi di questa antologia permettono di comprendere, osservare, anatomizzare con l'occhio di oggi la natura dei due lavori; e, per quanto possibile, *quasi* di esaurire l'argomento. Mi permetto di muovere un appunto ai curatori — ed è naturalmente il mio punto di vista —, di non aver vigilato sul ripetersi dei riferimenti nei vari saggi. In un lavoro redazionale di un'opera collettiva, setacciare al massimo la materia, significa rendere più compatto l'insieme. Si rilevano inoltre alcune difformità nella redazione dei vari contributi: una bibliografia finale conclude solo alcuni saggi.

BEATRICE BARBALATO

Université catholique de Louvain

***InSegno. Italiano L2 in classe* (0, 2013). Siena: Becarelli, 2013. ISSN 22837841. € 10.50.**

Una impostazione critica e riflessiva dei problemi dell'insegnamento dell'italiano L2 può proporsi come metodologia di ricerca lungo un sentiero tracciato da una lingua nel suo destino internazionale. È quello che si propone *InSegno. Italiano L2 in classe*, la rivista dell'Associazione ILSA (Insegnanti Italiano Lingua Seconda Associati) pubblicata a cadenza semestrale in versione digitale su CD ROM, e in parte cartacea. Un nuovo formato, sinonimo di nuovi contenuti e nuovi obiettivi racchiusi proprio nella parola *InSegno*, che i responsabili hanno voluto aggiungere al vecchio titolo della rivista per evidenziarne la duplice valenza linguistica: i destinatari, cioè gli insegnanti — come scrive Massimo Maggini