

De ayer a hoy

Influencias clásicas en la literatura

**Aurora López, Andrés Pociña,
Maria de Fátima Silva (coords.)**

DIONISO E IL DIONISISMO:
LE *BACCANTI* DI EURIPIDE E LA *MORTE A VENEZIA* DI THOMAS MANN

Anna Maria Belardinelli
Universidad de Mar del Plata

Nelle *Baccanti* di Euripide il tema dominante è costituito dall'epifania di Dioniso che porta destabilizzazione nella vita dei personaggi coinvolti nella vicenda. Da questo nucleo tematico di base si diramano altri elementi narrativi: il ritorno del represso, la possessione, la contaminazione intesa come fenomeno ambivalente di perdita dell'identità, la fascinazione dell'ospite misterioso. Una eco del tema della contaminazione è stata individuata dalla critica nella *Morte a Venezia* di Thomas Mann. Ma le *Baccanti*, senza dubbio un pilastro della cultura occidentale, possono essere considerate un archetipo dell'opera di Thomas Mann che pure si è misurato per tutta la vita con il mito o i riecheggiamenti dei nuclei tematici della tragedia euripidea sono un ritorno di temi 'eterni'.

1. Nelle *Baccanti* di Euripide Penteo, ossessionato dal culto bacchico che ha indotto le donne di Tebe, tra cui la madre Agave e le di lei sorelle Autonoe e Inò, ad abbandonare le case per officiare i riti dionisiaci sul Citerone, viene informato di quanto accade sul monte dal Mandriano-Messaggero, che, giunto in scena, recita una lunga *rhexis* (vv. 676-774): le baccanti, definite in un primo momento un vero miracolo d'ordine per la compostezza con cui, una volta risvegliate dal sonno, si accingono a celebrare i riti dionisiaci (si sciogliono i capelli: v. 695; si assicurano alla spalla le nebridi, allacciandole con serpenti: vv. 696-698; allattano i cuccioli di animale: vv. 699-702; si cingono il capo con corone e con il tirso fanno prodigiosamente zampillare dal terreno acqua, vino, latte e miele, prova ed emblema della natura divina di Dioniso: vv. 704-713); si mostrano poi in tutta la loro eccitazione estatica, allorché il Messaggero e i suoi compagni mandriani tentano di catturare Agave e condurla prigioniera a Penteo: le baccanti fanno strage delle loro mandrie e delle loro greggi (vv. 737-747); con furia irrefrenabile mettono a soqqadro due borghi alle pendici del Citerone (vv. 748-764); infine, tornate nella radura montuosa da cui si sono mosse, lavano i loro corpi nelle sorgenti fatte scaturire miracolosamente (vv. 765-768). Il Messaggero, inorridito da quanto ha visto sul Citerone, conclude il racconto dicendo

*Il 'demonio' chiunque egli sia, mio padrone,
accogli in città: ché è grande in ogni cosa,
e dicono, a quanto sento, che abbia dato
la vite che spegne agli uomini il dolore.* 770

*E se non c'è il vino, non esiste Amore,
non esiste un altro piacere per gli uomini¹.*

Penteo, che considera il nuovo culto bacchico alla stregua di un'epidemia², decide quindi di recarsi al monte Citerone per punire le donne di Tebe. In realtà egli è vittima di Dioniso, che gli tende una trappola nella quale il giovane re cade irretito dal dio: travestito da Baccante per spiare i riti oggetto della sua ossessione, sarà brutalmente dilaniato dalla madre Agave, che, insieme alle sue sorelle, lo ucciderà convinta di essersi avventata su di un leone.

Il protagonista de *La Morte a Venezia*, lo scrittore Gustav von Aschenbach, in vacanza a Venezia per soddisfare un improvviso bisogno di evasione da una creatività metodica e faticosa³, una notte, in preda ad un'ossessione amorosa nei confronti di un giovane polacco, ospite dello stesso albergo, Tadzio, di bellezza androgina e molto simile a quella delle statue dell'arte greca classica, fa un sogno angoscioso e piacevole al tempo stesso: nella visione onirica si svolge un baccanale orgiastico, opera de "Il dio straniero" (*Der Fremde Gott*), cui fa da sfondo un'atmosfera improntata al suono, alla musica e al buio della notte. Da questo sogno Aschenbach, vittima di tale esperienza dionisiaca-erotica⁴, si risveglia senza forze e schiavo del demone. Come tutti gli amanti, desidera piacere e al tempo stesso è assalito da un'angoscia amara. Dinanzi alla dolce giovinezza di Tadzio che lo ha sedotto prova ripugnanza per il proprio corpo in declino. Pertanto si decide, dietro consiglio del barbiere dell'albergo, di tingersi i capelli e di truccarsi il viso; così 'travestito', si reca in spiaggia: qui osserva Tadzio, che sta giocando con gli amici; ma la morte, causata dal

¹ La traduzione qui usata è stata elaborata nell'ambito del laboratorio di traduzione di Theatron. Progetto Teatro Antico alla Sapienza da me coordinato cui hanno partecipato gli studenti di Lettere Classiche: nella redazione finale, in versi e per la messa in scena, è stata curata da Giovanni Greco cui si deve anche la regia de *Le Baccanti* di Euripide prodotte dal succitato progetto.

² Cf. vv. 778-779; ma si vedano già i vv. 343-344.

³ Il tema su cui Thomas Mann ha incentrato la sua prima produzione è "quello della condizione artistica nella sua duplice essenza sublime ma inadeguata alla vita, eletta ma per ciò stesso segnata dalla sofferenza"...Aschenbach è il "grande artista paralizzato nelle sue capacità inventive, spinto dallo stallo della sua creatività all'abbraccio dell'eros dionisiaco con la morte" (Crescenzi 2011, pp. 21 e 22). Pubblicato nel 1912, *Morte a Venezia* conferisce a Thomas Mann, non ancora quarantenne e già famoso per il clamoroso successo giovanile dei *Buddenbrook*, la dignità di un classico della letteratura. Dalle stesse matrici narrative nasce, proprio tra il 1912 e il 1913, *La Montagna Magica* che, pensata come novella con l'aspetto di un "pendant umoristico", verrà poi pubblicata, in due volumi, nel 1924.

⁴ Nel testo tedesco Aschenbach-sognatore viene definito *der Heimgesuchte*: "i termini *heimsuchen* e *Heimsuchung* designano un concetto chiave che ricorre in tutta l'opera di Thomas Mann. La *Heimsuchung*, parola intraducibile nella sua polisemia, è idealmente connessa all'irruzione, repentina e violenta, di forze primordiali e incontrollabili. Nella rappresentazione letteraria manniana la *Heimsuchung* appare spesso sotto forma di una devastante esperienza dionisiaco-erotica" (Galvan 2009, pp. 250-251).

colera che ha infestato Venezia, lo coglie nel mentre il ragazzo si dirige verso il mare e condivide con lui un ultimo sguardo. Lo scrittore è totalmente estasiato dall'irraggiungibile bellezza del ragazzo, il quale alza il braccio verso l'orizzonte, a voler indicare una via di salvezza che purtroppo non vi sarà.

Le affinità tra i due passi, sia contenutistiche (la descrizione dei comportamenti estatici causati da Dioniso) che strutturali (precedono la morte del protagonista vittima di un comportamento estatico), sono del tutto evidenti.

E' tuttavia questione dibattuta tra gli studiosi, germanisti e comparatisti, se nella costruzione della *Morte a Venezia* Mann sia stato influenzato da un'attenta lettura delle *Baccanti* di Euripide o, se, più genericamente, dalla sua cultura classica e, in particolare, quella mitologica, che gli derivano dallo studio di saggi, quali la *Griechische Kulturgeschichte* di Jacob Burckhardt e *Psyche* di Erwin Rohde⁵. Le allusioni a Dioniso e al dionisismo non sono infatti limitate al racconto del sogno e alla ripetuta citazione de "Il dio Straniero": esse costellano la narrazione da quando l'azione si sposta a Venezia per concentrarsi sul personaggio di Tadzio che incarna, oltre alle figure di Eros, Narciso, e Hermes psicopompo (per il succitato gesto con cui nel finale sembra accompagnare il protagonista verso il regno dei morti), anche quella di Dioniso: e per la bellezza androgina e per l'ossimorica sensazione, dolce e selvaggia, che pervade von Aschenbach, allorché lo scrittore sente pronunciare il nome del giovane: "Tadziu"⁶. E, se è vero che la definizione di Dioniso quale "dio straniero" è ascrivibile alla lettura di Burckhardt, il quale parla dell'originaria estraneità del dio dal pantheon ellenico⁷, è altresì vero che l'ossimoro sembra un puntuale riferimento alla tragedia euripidea e, precisamente, ai vv. 860-861, dove Dioniso-Straniero, in conclusione della succitata scena, a commento della decisione presa da Penteo, da lui convinto a travestirsi da baccante per recarsi al monte Citerone, afferma che il re conoscerà così la vera natura di Dioniso, che è dio fino in fondo, il più tremendo, ma il più dolce per gli uomini.

⁵ Per la prima ipotesi, cf., ad esempio Dierks 1972, (cap. 1, in particolare pp. 13-14) che considera la novella come una riscrittura delle *Baccanti* sulla base di una serie di paralleli testuali, giungendo ad avanzare l'ipotesi di una edizione commentata della tragedia di Euripide come fonte primaria del racconto: il ricorso a Euripide sarebbe derivato da un rapporto molto stretto con *La nascita della tragedia* di Nietzsche. Di parere contrario Deuse 1992, pp. 41-62 e, da ultima, Galvan 2009, pp. 260-261, secondo i quali Mann avrebbe largamente attinto dai succitati saggi. Fusillo 2006 ritiene che "una lettura in chiave dionisiaca dell'intera *Morte a Venezia* sia ancora possibile se si supera l'impostazione in termini di modello strutturale, e si considera invece il rapporto con le *Baccanti* come un riecheggiamento, una variazione libera sul tema" (p. 186).

⁶ Va notato che tra i suoni di sottofondo al sogno c'è quello della "u prolungata", la vocale che predomina nella percezione di Aschenbach quando per la prima volta sente chiamare per nome Tadzio: per cui cf. Galvan 2009, p. 32.

⁷ Cf. vol. II, p. 95. Per il tema dello straniero presente sotto forma di molteplici varianti in tutto il racconto, cf. Galvan 2009, p. 261, n.132.

2. In favore dell'ipotesi che Mann abbia attinto direttamente al testo delle *Baccanti* e non si sia limitato alla lettura dei due succitati saggi (in particolare quello di Rohde per la descrizione del sogno) mi sembra si possano avanzare alcune considerazioni di carattere testuale. E' senz'altro indubbio che in *incipit* del racconto l'espressione ciceroniana *motus animi continuus* usata in riferimento all'ansia creativa di Aschenbach sia stata presa dall'epistolario Gustav Flaubert⁸. Tuttavia la descrizione dell'arrivo in ritardo di Tadzio a colazione a causa di un sonno prolungato ispira a Thomas Mann la citazione diretta del v. 249 del VIII libro dell'*Odissea*, dove si parla dei Feaci e della loro ottima qualità di vita che prevede musica, danze, bagni caldi, riposo⁹. D'altra parte l'arte di Mann – è stato notato – consiste anche nel saper utilizzare le fonti, nascondendone abilmente le tracce¹⁰. Mi sembra pertanto suggestiva la ricorrenza nel testo manniano di un termine come *Dämon* (*demone*) significativamente presente nel quinto e ultimo capitolo nel quale la presenza ominosa di Dioniso diventa più incombente: Aschenbach non riesce più a tener a freno la 'mania' di seguire Tadzio spinto nei suoi passi dalle indicazioni del demone e, in preda a questo eccitamento erotico, viene colto dal sogno 'dionisiaco' alla fine del quale è schiavo del demone. Ebbene, nelle *Baccanti* una parola chiave è appunto *daimon*, usato sempre, direttamente o indirettamente, in riferimento a Dioniso, nelle battute di Penteo (vv. 220, 256, 481), di Dioniso-Straniero (v. 23) e nelle succitate parole del messaggero (v. 769). *Daimon* è un termine, che, di etimologia incerta, indica nella lingua greca propriamente una potenza divina: da questo significato di base derivano due accezioni differenti tra loro, "dio" e "fato". Tale oscillazione semantica ('dio' e 'fato') si spiega anche con il fatto che *daimon* può riferirsi a una potenza non

⁸ Si tratta di una lettera a Louise Colet del 15 luglio 1853. In Cicerone (nel dialogo *De oratore*), in luogo di *continuus*, si legge, in realtà, *toties* o *celeris*. Sulla questione e sui rapporti di Mann con l'epistolario di Flaubert, cf. Galvan 2009, p. 242.

⁹ La citazione è tratta dalla traduzione di Johann Heinrich Voß (1781), il quale tuttavia rende *eunai* del v. 249 con "Ruhe", "riposo" e non "amore": *euné*, che indica propriamente il letto, può essere usato anche in riferimento al letto coniugale e dunque all'amplesso amoroso. Per il rapporto di Mann con i testi greci classici, si veda Fertoni 1975, pp. 17-26 e, da ultima, Galvan 2009, pp. 251-255.

¹⁰ Cf. Crescenzi 2011, p. 27, che adduce come significativo esempio di questa tecnica manniana una citazione da Heinrich Wölfflin, il quale in uno studio del 1905 su Albrecht Dürer forniva una interpretazione dell'incisione *Melencolia I* sulla base della visione tradizionale della genialità melencolica. La lettura di questo saggio avrebbe messo Mann per la prima volta in contatto con il pensiero della melencolia geniale della tradizione medico-filosofica dalla quale avrebbe tratto ispirazione per i personaggi dei suoi romanzi, da Aschenbach a Hans Castorp della *Montagna magica*. In *Morte a Venezia* la citazione occulta di Wölfflin "è collocata in un punto poco appariscente del racconto, all'inizio del viaggio di Gustav von Aschenbach da Pola alla volta di Venezia; ma è assai ben mascherata e per coglierla bisogna ricordare le parole con cui Wölfflin aveva reso, nel suo studio, la scena rappresentata da Dürer nell'incisione" (pp. 27-28).

tout court divina, e, tuttavia, non umana, una sorta di potere occulto di cui non si vuole o non si può pronunciare il nome: a partire da Esiodo infatti il termine viene usato per indicare un semidio, un demone e, acquisendo via via fino all'era cristiana una valenza sempre meno vaga e contestualmente sempre più negativa, viene utilizzato per indicare uno spirito maligno. Nelle *Baccanti* il *daimon* Dioniso è una forza divina che non si può nominare: dio dell'ambiguità, Dioniso è "demone/demonio".¹¹ La presenza di Dämon nel testo tedesco in due punti significativi della sezione dionisiaca del racconto non può essere stata determinata dalla sola lettura di Burckhardt e di Rohde. A mio parere indica una riflessione diretta sul testo euripideo, seppure filtrata da una traduzione. In questo senso mi sembra anche non casuale la definizione del gruppo bacchanale attivo nel sogno come 'branco' (*Rotte*): *thiasos*, altra parola chiave della *Baccanti* (ricorre tredici volte), indica un'istituzione caratteristica del mondo arcaico e classico greco, e, in particolare, una istituzione pedagogica delle donne in Grecia le cui modalità organizzative sono determinate dal culto a una divinità dalla quale tutto promana e alla quale tutto si conforma. Nelle *Baccanti* l'istituzione femminile indicata con *thiasos* è in realtà un gruppo di donne che vive in condizione animale: diventare seguace di Dioniso assicura, come annuncia il Coro nella parodo (vv. 65-166), la liberazione dagli affanni e dalle pene, ma comporta anche lo smarrimento, l'oblio di sé e l'assunzione di una forza e di un comportamento di tipo animalesco che rimette il/la baccante in contatto con la parte più istintuale, elementare, irrazionale.¹²

Certo a livello tematico si può notare che la morte di Aschenbach non è una morte violenta, tragica e punitiva, come quella di Penteo; al contrario è intrisa di eros, ed è soprattutto "un evento totalmente privato: la morte di un borghese di fronte al suo io, al suo corpo, al ruolo che gli ha dato la società, mentre quella di Penteo è un evento collettivo: la morte di un re che non ha saputo affrontare le forze che sconvolgevano la propria comunità"¹³. Tuttavia non si può non tener conto che le *Baccanti*, composte in un momento di crisi della società ateniese e della cultura periclea¹⁴, riflettono un esasperato

¹¹ E' invece sinonimo di *theos* presente negli interventi del coro (v. 75) e di Tiresia (vv. 200, 298), occorrenze nelle quali chi parla crede nell'essere divino e non demonico di Dioniso.

¹² La condizione animale nel mito dionisiaco (e nelle *Baccanti* di Euripide) si realizza anche e soprattutto nelle ipostasi del dio: Dioniso s'incarna di volta in volta in un toro, in un leone, in un serpente e i/le suoi/e seguaci/e, in preda alla *trance*, lo vedono e lo adorano nelle sembianze di uno di questi animali sacri (come toro lo vede anche Penteo: vv. 616-626).

¹³ Fusillo 2006, p. 202.

¹⁴ Le *Baccanti*, messe in scena postume, probabilmente nel 403 a. C., segnano la fine sia dell'attività di Euripide sia di quel genere teatrale con cui l'Atene del V secolo a.C. aveva raggiunto la massima espressione artistica. La sconfitta subita da Atene nel 404 è un evento storico che determina una svolta epocale per la *polis* classica, nella quale si instaura un nuovo rapporto tra la città e l'individuo. Si avvia così quel processo politico, economico e culturale che si compirà con l'avvento dell'Ellenismo.

senso dei ristretti limiti della condizione umana, una consapevolezza della fragilità dell'uomo che cerca di sopravvivere ricorrendo a scelte edonistiche e a vie di fuga ed evasione¹⁵. Le *Baccanti* sono dunque, al pari di numerosi altri drammi euripidei, una tragedia 'moderna' che può essere stata sentita da Thomas Mann vicina a quelle istanze intellettuali e poetiche del suo tempo: la vicenda di Gustav von Aschenbach, che *evade* dalle limitazioni della sua esistenza di scrittore non solo geograficamente, ma anche edonisticamente, diventa l'occasione perché le allusioni e le citazioni dal testo euripideo, lungi dall'essere uno sfoggio di mera erudizione, siano la cornice dentro la quale dare voce alle riflessioni sulla cultura romantica e decadente, il cui tema per eccellenza amore e morte si intreccia con l'insaziabile aspirazione all'infinito e all'illimitato, al raggiungimento della libertà dello spirito quale affrancamento dalle ristrettezze della condizione terrena.

Una cultura in cui, sebbene si sia affermata la scoperta dell'inconscio che porta alla considerazione dell'uomo come natura duplice e in continua lotta per la conquista della propria identità¹⁶, le parole pronunciate dal Coro nel terzo stasimo delle *Baccanti* a commento dell'evasione 'bacchica'

*Felice chi dal mare
fugge tempesta e tocca porto;
felice chi dimentica gli affanni;
....
solo chi sta nel giorno per giorno è
felice, quella è la beatitudine (vv. 902-911)
suonano terribilmente e dolcemente appropriate.*

¹⁵ Così Di Benedetto 1971, pp. 271-302, il quale a ragione osserva che non bisogna chiedersi se le *Baccanti* siano o no la testimonianza di una conversione di Euripide alla religione dionisiaca.

¹⁶ Giova ricordare che Thomas Mann nel 1924 pronuncerà un discorso in lode di Ricarda Huch, autrice di uno studio sul Romanticismo, apparso in due volumi tra il 1899 e il 1902 nel quale la questione romantica viene per la prima volta considerata il punto di partenza per l'elaborazione di un manifesto della modernità: la Huch riconosce ai romantici il merito storico di essere stati i veri "scopritori dell'inconscio". Sul rapporto di Thomas Mann e Ricarda Huch, cf. Crescenzi 2011, pp. 15-19.ß

BIBLIOGRAFÍA

- Luca Crescenzi, *Melancholia occidentale. La montagna magica di Thomas Mann*, Roma, 2011.
- W. Deuse, *Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen: Griechisches in "Der Tod in Venedig"*, in G. Härle (a cura di), *Heimsuchung und süßes Gift: Erotik und Poetik bei Thomas Mann*, Frankfurt a. M., pp. 41-62.
- Vincenzo di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino, 1971.
- Manfred Dierks, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, München, 1972.
- Eric R. Dodds, *Euripides Bacchae*, Oxford, 1960 (2^a ed.).
- Roberto Fertonani, *Echi classici in Der Tod in Venedig di Thomas Mann*, "Acme" 23, 1975, pp. 17-26.
- Massimo Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Bologna, 2006.
- Elisabeth Galvan (a cura di), *Thomas Mann. La Morte a Venezia*, Venezia, 2009.