

LA MORT A VENÈCIA, DE THOMAS MANN

La mort a Venècia s'escriu el 1912.

L'alemany Thomas Mann acabava de tornar d'una estada a la ciutat i s'havia hostatjat al Lido, que és com s'anomena aquella llengua allargassada i mig arenosa que tanca l'est de la llacuna veneciana. Mann s'havia estat a l'Hotel dels Banys i allà s'assabentà de la mort del compositor austríac Gustav Mahler. Després, precisament en aquest hotel, hi hostatjarà els protagonistes de la seva novel·la.

És evident que Mann admirava el post-romàntic Mahler, en les composicions del qual ja s'hi aprecien indicis de l'expressionisme musical de la generació posterior. És clar que aquesta característica el convertí en un músic força incomprès. D'una banda pels romàntics, que no li admetien que s'apartés del romanticisme; de l'altra, pels avantguardistes, que tampoc li acceptaven que a les seves composicions encara hi apareguessin característiques romàntiques.

Ja sé que he de parlar de Thomas Mann i no de Mahler, però els que ja hàgiu vist la pel·lícula possiblement recordareu les tribulacions del protagonista —Visconti el converteix en músic— en ocasió de la composició i estrena de la seva última creació musical. O les discussions que té amb el seu amic Alfried —un personatge que no apareix a la novel·la—, que li tira en cara l'excessiva fredor de les seves peces.

Com deia, el protagonista de la novel·la no és músic, sinó escriptor. Aleshores, Mann, impactat per la mort als cinquanta anys de Mahler i, possiblement, per homenatjar-lo, anomena Gustav, com Mahler, al seu personatge principal, li atribueix els mateixos cinquanta anys, i, per si fos poc, disposa fins i tot que a la genealogia materna del seu Gustav Von Aschenbach hi aparegui un director d'orquestra bohemí.

Per tant, sembla que no és gens arbitrària l'elecció del nom del protagonista de *La mort a Venècia*, al qual, si se'l converteix en es-

criptor, deu ser, entre altres coses, perquè és l'ofici que el mateix Mann coneix en profunditat i del qual en pot donar raó certa.

La música de Mahler i l'atmosfera de la pel·lícula

Abans de continuar, una reflexió personal. No hi massa referències —en tot cas, no les conec— sobre els motius que van impulsar Visconti a canviar l'ofici de Von Aschenbach, que, com he dit i molts ja sabeu, a la versió cinematogràfica passa a ser un compositor necessitat de repòs —cal dir que Visconti també es preocupa de fer evident que té problemes cardíacs. Això sí, al Von Aschenbach de la pel·lícula el trobarem tan venerat per la burgesia com admirat és l'escriptor a la novel·la per aquesta mateixa elit. Aleshores, el músic —a la pel·lícula doncs—, tindrà problemes amb el seu auditori habitual —com li succeí al propi Mahler— quan es decantarà per la composició expressionista —és a dir, quan s'apartarà de les convencions socials que l'han encimbellat a la glòria. A l'escriptor, en canvi —tornem ara a la novel·la—, Mann no li dóna l'oportunitat d'apartar-se públicament ni del seu estil ni de la seva moral tan així mateix glorificades per l'alta burgesia alemanya. Ara bé, el lector fàcilment endevinarà que, després de Venècia, Von Aschenbach ja no hauria estat més aquell escriptor que tan havia complagut les elits del seu país.

D'altra banda, llevat del suprem gaudi estètic que persegueixen tant el personatge real que va ser Mahler com l'ésser de ficció que és Gustav Von Aschenbach, entre ells dos no existeix cap altre similitud, ni personal ni, encara menys, moral.

La pregunta és: s'hauria inspirat Visconti en el personatge real que hi havia darrere del nom triat per Mann per convertir en músic el seu protagonista? O bé: hauria endevinat que la música de Mahler era l'única possible per a la seva pel·lícula?

Personalment, també m'inclino per això últim. Penso que l'atmosfera general d'un film tan volgudament decadent —viscontinià al cap i a la fi: recordeu si no *El gatopardo*, *La caida de los dioses*,

Retrato de un interior...— resulta ideal perquè la subratllin les riques i dolgudes expressions musicals del compositor.

Al meu parer, la *Mort a Venècia* cinematogràfica, que com podreu veure després, és un autèntic plaer per als sentits visuals i audius, és tan delicadament romàntica, tan utòpica, tan morosa, tan màgica i brillant, tan exquisida i dolguda tan, en fi, profundament humana —i tant, perquè no? políptic visual i ètic de les boquejades últimes d'aquella *belle-époque* que va precedir el món que hem conegut— que la selecció que fa Visconti de la música de Mahler s'hi adiu igual que a l'hivern s'hi ajusta la nuesa de la natura i la tristor a la mort.

El quart moviment de la cinquena simfonia de Mahler —el conegut *adagietto*— que ens embolcalla al començament de la pel·lícula i que gairebé no ens abandonarà al llarg de tot el metratge— és un lament prolongat, gairebé infinit, que llargament i eterna es dol de la pèrdua de tot allò que és inabastable i que, junt amb amb la bromosa imatge inicial ja ens nega els sentits amb aquella bellesa trista i nostàlgica que haurà de ser un altre dels *leit motivs* del film. Aleshores navegant lentament, sorgint d'una boira que ni el sol esvaeix i que amb prou feines se'ns permet endevinar si la nebulosa i el mar no seran una única realitat indissociable, avança lentament per l'Adriàtic la nau que condueix Von Aschenbach cap el que haurà de ser el seu destí final.

A mi, la seqüència anterior, sempre em porta a la memòria la dolguda serenitat de Jorge Manrique quan diu:

“nuestras vidas són los ríos
que van a dar en la mar
que és el morir”

No cal dir com, al llarg de la pel·lícula, la música de Mahler continuarà suggerint-nos tota la intencionalitat ètica i estètica no ja de Mann, sinó també de Visconti. Com, per exemple quan, el cineasta

tria precisament, de la tercera simfonia del músic, una composició que aquest últim va fer utilitzant *La cançó de mitja nit de Zaratustra*.

“Home! Escolta!
Què diu la mitjanit profunda?
“Jo dormia, dormia,
He despertat d’un somni profund
El món és profund

I més profund que no pas ho ha pensat el dia”

A la seqüència, el Von Aschenbach músic està de tornada a l’hotel i definitivament accepta que se sent irremissiblement atret —i deliciosament trasbalsat— per l’extrema bellesa d’aquell noi polonès que també s’hostatja a l’Hotel dels Banys. Després, obre la finestra de l’habitació, divisa el jove Tadziu i somrient i es diria que feliç el saluda sense ser vist: finalment ja sap que Eros i Adonis sempre han format part del seu món.

Aleshores, de seguida, de nou Nietzsche.

Influències literàries, filosòfiques i estètiques

Des del bon començament de la novel·la, el filòsof ha planat en el seu substrat com a dilucidador de l’impuls que mou la creació artística. Ara, en aquesta escena reveladora en què el protagonista ja ha admès les seves veritats més íntimes, Visconti escull intencionadament el text de Nietzsche que Mahler va musicar. I, mentre l’escoltem, Tadziu camina cap al mar —el mar, sempre el mar— mentre Gustav Von Aschenbach, finalment inspirat, després de tan de temps de no fer-ho i gràcies per damunt de tot als sentiments que li desperta un desig impossible, es posa finalment a escriure, és a dir, a compondre.

Entretant, el dia s’apaga i la melodia s’obre a la nit que comença.

Deixeu-me ara que us digui que jo, en més d’una de les seqüències costumistes en què la càmera es paseja al llarg de la platja, sempre hi he volgut veure una clara influència plàstica del Sorolla mediterrani, amb l’única diferència que, a la pel·lícula, la lluminositat

general no és la de l'atmosfera pròpia del llevant valencià, sinó la del Adriàtic, que és una mica més tamisada. I, si a la platja hi veig Sorolla, a una seqüència dins l'església de Sant Marc, hi reconec els desassossegants claroscurs de Caravaggio.

Tornem, però a la novel·la. Es publica disset anys abans que a Mann se li concedís el Nobel de Literatura —bàsicament per *Els Buddenbrocks* (1901), una obra on l'autor novel·la la decadència d'una família burgesa— i precedeix *La Muntanya Màgica* (1924) on Mann analitza una època, la seva, que va permetre l'accés de Hitler al govern de la nació. Més endavant, per causa de la seva ideologia democràtica, quan el dictador va arribar al poder, Mann va haver d'exiliar-se.

Després, el 1947, Mann ja acaba la seva darrera gran novel·la, *Doctor Faustus*. Fins que mor a Zurich, el 1955 (havia nascut vuitanta anys abans, el 1875)

Val a dir ara que, en general, Thomas Mann és un escriptor interessat tant per la decadència de la moral burgesa, com pels caràcters i les vicissituds dels éssers humans, aspectes ambdós que es veuen amplament reflectits a la novel·la que avui ens ocupa.

D'altra banda, com correspon a un novel·lista de començaments del segle XX, a *La mort a Venècia* també hi intervenen reconeixibles dosi d'algunes de les influències i els corrents filosòfics, literaris o estètics propis del moment.

Com a exemple de la presència a la novel·la d'un post-romanticisme irracional que vinculariem amb el destí tràgic propi de la tragèdia grega —que tan valora també el mateix Nietzsche—, podríem considerar l'actitud de Von Aschenbach perseguint una utopia —un efeb, que l'escriptor equipara a l'Eros de Paros i que és, doncs, l'encarnació de la bellesa clàssica— que l'ha de conduir a la pròpia destrucció.

Quant al simbolisme neo-romàntic propi del moment –el nostre modernisme—, tindriem Venècia, una urbs que més sembla nascuda d'un somni i que Mann tracta gairebé com un altre personatge en el sentit que, la ciutat dels canals, darrere d'una façana estèticament impecable, amaga una sordidesa que, en canvi, és la que possibilita que la ciutat es mostri al món amb la magnificència amb què ho fa. En aquest sentit, a més, ens topem ja amb una de les tesi estètiques sobre les que Mann farà reflexionar Von Aschenbach quan admet que la bellesa, per ser, necessita de la injustícia.

El còlera a Venècia

Arribats a aquest punt, tampoc no es pot oblidar la presència del còlera a la població

L'epidèmia de la ficció està més o menys inspirada en la realitat. També és real, com veurem a la pel·lícula, la creença del moment que considerava que el còlera era produït per les miasmes de les llacunes, com seria el cas de Venècia. Així mateix, els mètodes de lluitar-hi, a base de desinfectants i de fogueres, el fum de les quals havia de purificar l'aire.

El que és cert és que, a la segona meitat del segle XIX —quan encara no es cloraven les aigües— hi va haver un parell de pandèmies a Occident, sempre a partir de brots provinents del sud-est asiàtic.

Més concretament: el 1899 se'n va iniciar una a Calcuta i Bombay, que va arribar a Europa cinc o sis anys després.

Aleshores, des del meu punt de vista, el còlera, a la novel·la, tindria una doble funció.

La primera certament argumental, posat que és la causa que Von Aschenbach vulgui marxar de la ciutat i que s'alegri de no fer-ho, de la mateixa manera que també està al darrere de la partida definitiva de la família polonesa de Tadziu. Tot plegat per no parlar de la crítica entre línies que Thomas Mann fa a un sistema econòmic basat

en el turisme i que, com a *L'enemic del poble* de Ibsen, amaga el mal a la clientela per por de no fer calaix

En un altre sentit, en l'epidèmia de còlera que arrasa Venècia, també hi veig una funció altament significativa en tant que implica la presència d'una mort tan real com física que senyoreja una ciutat que l'amaga gelosament per no deixar de ser el paradigma d'una determinada bellesa. Una mort, aquesta —però ara no per causa del còlera—, que un dia també s'empararà del protagonista.

En arribar a aquest punt vull recordar que el títol de la novel·la és *La mort a Venècia*, i que, a la pel·lícula, Visconti prescindeix de l'article, potser per millor significar que la mort que li arriba al protagonista no és només la física, sinó també la de les seves concepcions morals i artístiques.

D'altra banda, la pestilència que va envaint la ciutat fruit de la putrefacció dels cossos i de les dejeccions que els han dut a la mort, així com presència descarnada d'aquesta mort, serien l'altra cara de la moneda d'una urbs que es diria que, en mans de Thomas Mann, sembla estar necessitada que la sustenti la corrupció per poder sobreviure aparentment ostentosa i bella, i que, com veureu, en mans de Visconti sembla que s'hagi construït seguint les premisses plàstiques del realisme descarnat d'un Daumier.

Seria, doncs, com reflexiona Von Aschenbach, un exemple més de la necessària injustícia subjacent darrere de la bellesa.

Tornant a les influències perceptibles a *La mort a Venècia* i pel que fa als corrents que poc abans havien possibilitat el naixement de la novel·la psicològica, podríem observar l'evolució moral de Von Aschenbach, qui, per causa d'una presència que li trasbalsa la vida de cap i de nou, acaba el relat essent un ésser distint al que era, tan moralment, com pel que fa als pressupostos estètics que fins aleshores havia defensat. Com ja he dit, el Gustav Von Aschenbach que tornaria de Venècia no seria ni la mateixa persona ni el mateix creador

que era abans. No, després d'haver viscut els sentiments que ha experimentat contemplant la bellesa, que tant ha perseguit, deixant que el sedueixi, ni, encara menys, havent acceptat la seva veritat sexual.

Quant a les influències avantguardistes pròpies del començament de segle, aquí només podem apreciar l'onirisme extrem amb que Mann recrea el somni dantesco de Von Aschenbach —i que no s'utilitza a la pel·lícula. De fet, com sabeu, la recreació dels somnis va ser el corrent d'avantguarda que va tornar a humanitzar l'art que els altres moviments deshumanitzaven. Aleshores, no és per casualitat que sigui precisament aquest el que Mann utilitza en una novel·la que tan aprofundeix en l'ànima del protagonista.

El somni a què em refereixo, en fi, és un veritable descens als inferns de la mà d'un sàbat (un *aquelarre*) monstruós, que es lliura a una orgia de proporcions gairebé colossals. En aquest sentit, cal reconèixer, com en d'altres ocasions al llarg de la novel·la, el profund coneixement que Mann té de la mitologia i de la literatura clàssiques, posat que, sense que se'ns reveli la personalitat del mestre de cerimònies que regeix el malson del protagonista, fàcilment reconeixem en el personatge al sàtir i priàpic déu Pan.

Podem parlar també del naturalisme en boga a l'època. Aquí, per exemple, en la descripció que Mann fa tant del grup de músics populars que una nit amenitzen la vetllada dels hostes de l'hotel, com en la del vaixell que duu Von Aschenbach a Venècia —Cal dir també que aquesta seqüència marítima és la que tria Visconti per iniciar la narració cinematogràfica i que, després, a base de diferents *flash backs* ens anirà posant en antecedents de la casuística que ha regit la vida del protagonista.

La creació i les forces apol·línies i dionisíiques

No cal dir, també, que un lleuger nihilisme dictamina la vida de Von Aschenbach, on al, capdavant de tot el seu periple ètic i vital només hi troba el no res més insondable. I, parlant de Nietzsche, no

podem oblidar tampoc l'extraordinària influència que a la novel·la adquireixen les seves teories en torn de les forces apol·línies i dionisíiques que mouen la creació artística.

Tot plegat, perquè no debades Mann coneixia i valorava l'obra de Goethe, de Freud, del mateix Nietzsche, de Schopenhauer...

Aturem-nos ara en un altre aspecte. Avui, a Mann, ja se li reconeix una homosexualitat reprimida —la qual, a un lector contemporani, li resulta evident si es llegeix la novel·la amb una certa atenció. És més: la feina d'escriptor té una regla d'or a la que ja he al·ludit quan he parlat de l'ofici que Thomas Mann disposa per al seu personatge. He dit aleshores que si el fa escriptor és perquè ell coneix de sobres els ets i els uts de la professió.

Perquè hi ha una llei no escrita que afirma que no es pot escriure sobre allò que no es coneix.

I, en fi, perquè si no fos així, no seria possible que l'autor hagués descrit amb la precisió amb què ho fa totes les pulsions emotives del protagonista, tots els dubtes, tots els remordiments que el corprenen quan és conscient de la seva apetència sexual...

O, encara més, quan tan precisament es descriu la sublimació freudiana cap on Von Aschenbach vehicula el seu impuls homoeròtic, el qual aquí —seguint les teories de Freud que Mann potser també abraça qui sap si com a autoconsol— l'escriptor de ficció converteix en riquíssima dinàmica artística —em refereixo a l'escena a què he al·ludit abans quan, a la platja, després de contemplar Tadzui, Von Aschenbach es lliura a un moment creatiu de gran productivitat mentre sentim *La cançó de mitja nit de Zaratustra*.

És clar que, davant del tremp creador de Mann, i, per damunt de tot, davant de la magnitud literària de l'obra que ens ocupa, considerar l'aspecte anterior com a únic motor de la novel·la resulta d'una simplicitat poc menys que insultant.

Perquè, al meu entendre, *La mort a Venècia*, és entre moltes altres coses i per damunt de tot, un cant dolgut i emocionat a la humana impossibilitat d'aconseguir la perfecció en totes aquelles empreses a què ens aboca la nostra condició d'éssers intel·ligents.

Però, també, una lúcida reflexió sobre la romàntica necessitat que l'artista sofreixi l'art, que només sorgirà excels si el creador se submergeix en les seves pròpies contradiccions i les accepta.

Heus aquí, doncs, la veritable dimensió dramàtica d'una obra que, si la volem entendre en sentit parabòlic ens vindria a dir que no només l'artista no podrà aconseguir fer realitat tangible allò que ha somiat tal i com ho ha somiat, sinó que ningú, cap ésser humà no podrà mai aconseguir la perfecció en cap obra que es proposi per insignificant i prosaica que aquesta pugui ser.

És a dir, ni l'artista, és clar, però tampoc, a la meua manera de veure, ni el més humil dels artesans quan s'esmerça perquè aquell objecte senzill que serà destinat a un us, posem simplement domèstic, no surti malgirbat de les seves mans.

Seria, doncs, la consciència íntima d'aquesta impossibilitat real d'aconseguir la perfecció el motor que ens abocaria tots a continuar incansablement perseguint... Què?

Deixo la resposta a les vostres mans.

La novel·la

Centrem-nos de nou en la realitat de la novel·la.

Se'ns presenta un escriptor a qui la burgesia contemporània aclama com a un excel·lent literat i que, un bon dia, sent la necessitat de prendre's un temps de descans lluny del seu entorn habitual.

Cal advertir ara que, com farà saber Mann al lector quan justifica el perquè d'aquesta admiració burgesa per a Von Aschenbach, el seu art és viu, tangible, —escolti's bé— no compromès espiritualment i arriba al lector gràcies a un estil sòlid, tradicional i polit en extrem

—la qual cosa esdevé tota una declaració neoclàssica dels principis formals que practica el protagonista de ficció.

A Von Aschenbach, les ganes de prendre's un descans se li acudeixen al llarg d'un passeig al que l'ha empès el cansament propi de la creació. El que passa és que la idea de marxar li arriba, precisament, davant de les portes del cementiri de Munic —una seqüència, com es veurà, obviada a la pel·lícula.

És la presència de la mort, doncs, que, per bé que indirectament, ja se'ns fa present des del començament de la lectura. Certament que es pot entendre, bé com a una simple premonició de les forces ocultes que regeixen el destí, qualsevol destí, bé com a un primer apunt nihilista de l'autor cap al lector, o, en fi, com el que en realitat també és: un evident paral·lelisme literari del que haurà de ser el final del relat, quan la mort real tancarà el cercle que haurà estat la novel·la i la vida de Von Aschenbach. Principi i fi, doncs, des de l'inici del relat.

Aleshores, des de bon començament —estem parlant encara del plantejament de la novel·la i de la presentació del personatge— Gustav Von Aschenbach ja ens apareix com un tipus que s'ha lliurat a un treball disciplinat, inflexible i cerebral amb el que, al llarg de la seva vida (com ja s'ha dit, ara té cinquanta anys) ha fet front a una lassitud innata que sempre ha maldat per regir la seva voluntat i que sempre ha estat sufocada.

Heus aquí, doncs, una més de les constants psicològiques que també seran *leit motiv* de la novel·la i que, com ja he apuntat, tan clarament denoten la influència de Nietzsche en el Thomas Mann de *La mort a Venècia*. Es tracta de la tensió íntima que en Von Aschenbach provoquen les forces Dionisíiques, que també regeixen la seva naturalesa i que el menen al gaudi dels plaers dels sentits, i les Apol·líiques, que també experimenta i que l'impulsen a la disciplina

com a únic mètode possible per a la consecució de la perfecció artística.

Cal repetir també, que, tal i com Mann es preocupa d'informar el lector, ha estat precisament aquesta racionalitat la que l'ha convertit en l'escriptor que veneren aquell seus contemporanis, els quals sense saber-ho, també estan encarnant la decadència final de la *belle époque*.

“Cierto és que ya de joven había considerado la insatisfacción como la esencia y la naturaleza más íntima del talento, y por ella había refrenado y enfriado el sentimiento, al que sabía propenso a conformarse con un alegre “más o menos” y con una perfección lograda a medias”

Com hem dit, Mann beu de diverses i variades influències pròpies de l'època. Així, per exemple, se'ns informa que l'obra del protagonista havia estat comparada a la Schiller. També —i ara en clara correspondència amb les recents teories de Mendel, que a Mann li són contemporànies— que les lleis de l'herència haurien conformat el temperament del “senescent” (sic) escriptor.

Vegis si no: el pare de Von Aschenbach tenia un rigorós sentit del deure i era auster i escrupolós, mentre que la mare era filla d'un bohemí. Aleshores, el protagonista, de l'avi matern n'hauria heretat els seus impulsos més obscurs i fogosos.

Novament, doncs, ens trobem davant d'una altra justificació que a Mann li serveix per conformar una psicologia creadora que ell vol en permanent tensió entre les forces apol·línies —racionals, tendents a la llumositat, a la perfecció creativa-, i les dionisíiques —sensuals, dirigides a la profunditat de l'ànima i al gaudi dels sentits.

Especial atenció mereix també tota la seqüència inicial de l'embarcament de Von Aschenbach al vaixell que l'ha de dur a Venècia. D'una banda, com ja he dit, per la descripció naturalista d'una nau que més sembla una andròmina putrefacta sorgida d'unes drasanes enrunades, que no pas una embarcació que hagi de solcar ma-

gestuosa unes aigües que havien conegut, entre altres, el gloriós *Ritorno del Bucintoro* —un vaixell venecià, una meravella exquisidament pintada pel detallista Canaletto, la qual delícia, encara es pot contemplar al Museu d'Art Nacional de Catalunya gràcies a la graciosa cessió que n'ha fet la baronessa Von Thyssen.

“Era una vieja embarcación de bandera italiana, anticuada, lóbrega y ennegrecida por el humo. En una cabina que más parecía un antro [...] estaba sentado detrás de una mesa, el sombrero ladeado sobre la frente y una colilla en la comisura bucal, un hombre con barbas de chivo...”

Això, d'una banda, perquè, de l'altra, i per damunt de tot, no passa desapercebut el personatge del vell decrèpit que vol semblar un jovenet a fi de no perdre la companyia (interessada?) dels joves dependents que també viatgen a Venècia.

És una descripció, la de l'ancià, que insisteix en el seu aspecte forçadament artificios:

“El opaco carmín de sus mejillas era maquillaje; el cabello castaño que asomaba por debajo del panamá con cintas de colores, era un peluca; la piel del cuello le colgaba flácida y tendinosa; el bigotito y la perilla se los había teñido...”

Aquesta descripció també s'atura en el seu comportament absolutament fora de lloc en mig d'una jovenalla a la que, potser, voldria seduir.

L'arribada a Venècia

Ens trobem ara davant d'una doble significació que així mateix serà rellevant pel que fa al paral·lelisme que s'establirà amb el protagonista: d'una banda, una clara al·lusió a un possible encaterinament d'aquell pobre vell per algun o alguns dels jovenets als qui acompanya; d'una altra els patètics esforços que ha fet per esborrar del seu rostre els estralls de l'edat.

Aleshores, la repulsió que la seva imatge i el seu comportament provoquen en Von Aschenbach cal veure'ls ja com un presagi del que serà la lluita interior a la que ell mateix es veurà abocat quan sentirà

els mateixos impulsos que aquest a qui ara menysté perquè no controla els seus instints més primaris. També, quan ell mateix experimentarà la mateixa necessitat de seduir amb la imatge —tota la seqüència del barber que el maquilla per rejuvenir-lo— com aquest a qui en aquests moments desdenya pel patetisme cosmètic del seu aspecte artificiós i enfarfegat.

Arribem ja a la Venècia paradigma de la bellesa bizantina, renaixentista i barroca, somni romàntic per excel·lència. A Von Aschenbach, però, la que el rep és una ciutat plujosa, gris, xafogosa... Un presagi plàstic i simbòlic, en fi, del que l'espera.

Tot seguit, un altre passatge magistral: la navegació per la llacuna veneciana des de l'embarcador de Sant Marc, on acaba d'arribar el viatger, fins a la platja del Lido, on hi té l'Hotel.

La seqüència, gràcies a les diferents imatges i símbols que apareixen al text, esdevé una clara al·legoria del viatge definitiu i un exemple més de la influència i admiració de Thomas Mann pels clàssics. Tenim, per exemple, el color negre i la forma allargassada de la gòndola, que reporten clarament a un taüt; després, el personatge del gondoler, un veritable "Caront" fora de la llei; a més a més, la llacuna que travessen que, com l'Estigia, separarà la vida —aquella Venècia gris i plujosa —no s'oblidi— on ha arribat Von Aschenbach, de la platja del Lido, d'on l'escriptor ja no en tornarà...

I finalment ja, el nus de la novel·la: l'aparició del jove efeb que trastocarà no només la vida i el destí del protagonista, sinó, fins i tot, les més fermes conviccions de què s'havia dotat per fer front a l'existència, bé siguin les ètiques com, importantíssim a la novel·la, les estètiques.

Es tracta del jovenet Tadziu, que se'ns presenta d'una manera absolutament subjectiva, com si Thomas Mann no se'n pogués estar de fer un cant emocionat a uns cànons que la bellesa clàssica —

novament el classicisme— havia atorgat als púbers adolescents i que a ell mateix deuen subjugar.

“Con asombro observó Von Aschenbach que el muchacho era bellissimo. El rostro, pálido y graciosamente reservado, la rizosa cabellera color miel que lo enmarcaba, la nariz rectilínea [...] hacían pensar en la estatuaria griega de la época más noble”

Poc després, Von Aschenbach, impressionat, s'endinsa en la que serà la primera de les reflexions sobre les causes que permeten la creació de la bellesa.

La impossible possessió de la bellesa

Comença, doncs, la novel·la, a agafar una altra dimensió, un crescendo que Thomas Mann anirà dosificant al llarg de les pàgines següents:

Com que, als ulls del protagonista, Tadziu és el resultat d'una permissivitat educativa de què no han gaudit les seves germanes, aquesta primera disquisició reflexiona en com l'artista consagra la bellesa, que —ja s'ha dit— només pot ser si la genera la injustícia, moral, en aquest cas.

Més endavant, la reflexió debatrà la vinculació que existeix entre la norma (que és col·lectiva) i la creació (que és forçosament individual, subjectiva, per tant, però que, es vulgui o no, depèn de la primera)

I, aquí, si em permeteu, un apunt personal. Als meus ulls és molt important la percepció de Von Aschenbach d'un parell d'aspectes físics de Tadziu: té les dents sense esmalt, per causa de la “clorosi” (Una malaltia inexistent, però en la que s'hi creia fins ben entrat el segle XX: pal·lidesa adolescent, delicadesa, esllanguiment... fruit de mals hàbits alimentaris i esportius). Aleshores, el seu aspecte és delicat i malaltís i Von Aschenbach pensa que no viurà gaires anys.

Sempre que m'he enfrontat a aquest passatge, he volgut pensar que Mann, guiat pel platonisme de què més endavant farà gala

obertament, ens vol significar novament com és impossible la perfecció en qualsevol creació pròpia dels humans.

Després, en un passatge on aquest platonisme de Mann resulta ja del tot evident, Von Aschenbach, contemplant Tadziu, reconeixerà com ell està abraçant la bellesa amb la mirada —una mirada que, també a ell, com li succeí a l'infortunat Orfeu, l'ha de perdre ja per sempre.

Aleshores —reflexiona— la forma, que és perceptible, cal que sigui entesa com el resultat d'un pensament diví, de la mateixa manera com ell, ara, de la perfecció, que sols viu en l'esperit, en té una còpia al seu davant.

En un altre passatge fonamental, Von Aschenbach rememora el diàleg de Plató i se'ns en transcriu un fragment del moment en què Sòcrates instrueix Fedro, no debades Von Aschebach sembla estar buscant teories que li justifiquin els canvis que està experimentant la seva vida —o era Thomas Mann qui en realitat les buscava?.

Aleshores, en aquesta ocasió, escoltem el vell —amb ve baixa— alligónant al bell —amb be— i dient-li que la bellesa sedueix l'home noble i que venerar-la és passar per insensat als ulls dels homes.

Fins que, arriba un nou passatge de Platò, destinat, aquest, a reblar el clau de la indecisió i els dubtes de Von Aschenbach sobre els seus veritables sentiments

“Porque la Belleza, Fedro mío, y sólo ella, es a la vez visible y digna de ser amada: es, tenlo muy presente, la única forma de lo espiritual que podemos aprehender y tolerar con los sentidos [...] La Belleza es, pues, el camino del hombre sensible hacia el espíritu”

Aleshores ja, un cop vençuda la resistència interior i deixant en llibertat tot el que sent per Tadziu, el protagonista torna a tenir la necessitat d'escriure: finalment ja ha arribat a la conclusió que el pensament es transmuta en sentiment i aquest en idea.

Però també i definitiu, que no cal amoïnar-se per l'origen de la bellesa, sinó només per allò que l'ha originat. I, en fi, que la paraula sols pot celebrar la bellesa, no reproduir-la.

Arribariem ara a un moment on s'assoleix el clímax narratiu a que se'ns ha estat conduït des de l'aparició de l'adolescent en la vida de l'escriptor: Tadziu li somriu.

Si la novel·la només fos la història d'una relació condemnada al fracàs, aquí ja s'hagués pogut finalitzar: Von Aschenbach, davant del reconeixement que el noi li dedica, s'hi declara enamorat. Enamorat d'un impossible tan sagrat i tan diví, que, com li succeí a Orfeu, a Tàntal, a Prometeu, també a ell l'ha de condemnar al sofriment etern per haver-se deixat governar per un sentiment que sols és patrimoni dels de l'Olimp.

Però, com ja he dit, l'autor ha volgut anar molt més enllà i, pàgina darrere pàgina, prop ara ja del final de la novel·la, Thomas Mann ens conduirà fins a una nova cita de Sòcrates, la qual, com les anteriors, li serveix per justificar i dimensionar la significació argumental del moment.

"Porque has de saber que nosotros, los poetas, no podemos recorrer el camino hacia la Belleza sin que Eros se nos una y se erija en nuestro guía [...] ¿Comprendes por qué tenemos que extraviarnos necesariamente, y ser siempre disolutos, aventureros del sentimiento?"

Aleshores ja el desenllaç, tan suggerent com poètic. I tan irreal com, en canvi, tan dolorosament cert: Mentre Von Aschenbach mor, creu entendre que el seu ídol li assenyala alguna cosa més enllà de la mort —que torna a ser el mar, sempre el mar. Com si enllà de l'horitzó inabastable hi hagués algun infinit perpetu pel que cal transitar sense fi, a fi de continuar sempre, sempre, perseguint els impossibles que ens permeten la vida.

En aquest cas, una impossible possessió de la bellesa que Thomas Mann ha volgut exemplificar en la persona de Tadziu.