

Consulenza redazionale
Pietro D'Eliso

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2020

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa
pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-5511-138-6 (print)
ISBN 978-88-5511-139-3 (online)

EUT - Edizioni Università di Trieste
Via E. Weiss, 21 - 34128 Trieste
eut@units.it
<http://eut.units.it>
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Luchino Visconti oggi: il valore di un'eredità artistica

a cura di
Massimo De Grassi

Sommario

- 7 Prefazione
Paolo Quazzolo
- 13 Visconti e il melodramma
Luciano De Giusti
- 37 Un soggetto per *Ossessione*,
ovvero *Palude*
Stefania Parigi
- 47 Donne e streghe. Le novelle
di Luchino Visconti
Mattia Cinquegrani
- 71 Die deutsche Trilogie.
La riflessione storico-politica
nell'ultimo cinema di Visconti
Mauro Giori
- 85 Alla corte di Re Luchino.
Visconti visto dalla stampa
dell'estrema destra laica
Andrea Bellavita
- 117 Martin e Konrad: figli senza
padri. Una lettura psicoanalitica
di *La caduta degli dei* e *Gruppo di
famiglia in un interno*
Massimo De Grassi
- 127 Visconti e l'arte figurativa:
una passione di famiglia
Cristina Benussi
- 141 Prove di scrittura: *Angelo*
Paolo Quazzolo (a cura di)
- 193 Umberto Orsini:
una testimonianza

Die deutsche Trilogie. La riflessione storico-politica nell'ultimo cinema di Visconti

MATTIA CINQUEGRANI

Esiste, nel cinema di Luchino Visconti, una minuscola cesura, la cui durata è poco più breve di un respiro; vi è come uno spostamento di intensità e direzione, tutt'altro che evidente nel suo svolgersi, eppure riconoscibile con piena chiarezza negli esiti a cui conduce. A esserne trasformate non sono solo la componente estetica e formale della sua opera, ma – in maniera ben più radicale – le stesse urgenze artistiche che vi vengono espresse, come le modalità attraverso le quali esse trovano una propria manifestazione. È in virtù di un simile *cambio di registro*, che la critica cinematografica italiana, insieme con quella internazionale, hanno individuato nella produzione di questo autore una prima stagione più significativa, che si conclude con *Rocco e i suoi fratelli* (1960), e un secondo periodo, che attraversa invece gli ultimi dieci anni della carriera di Visconti.

Se alle opere realizzate dal 1943 al principio degli anni sessanta viene riconosciuta la capacità di dare vita a grandi rappresentazioni (in cui si fondono il racconto storico con il dramma individuale, l'analisi politica di una società a quella psicologica di un soggetto umano, la raffigurazione della contemporaneità e i modelli narrativi popolari tipici del melodramma), il periodo conclusivo della carriera di Visconti è, per converso, comunemente tacciato di *decadentismo*. Nell'opinione, sostanzialmente unitaria, di storici e critici del cinema, i film realizzati nel periodo compreso fra *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965) e *L'innocente* (1976) mettono in luce un reazionario allontanamento dalla realtà presente e dalle questioni politiche e

culturali che la attraversano. A emergere è un'indagine (sempre più venata di autobiografismo) riguardo ai temi della sconfitta, della caduta e della morte¹. Queste opere denoterebbero, inoltre, l'affermarsi di un estetismo esasperato che, nell'impreziosire oltremodo la superficie esterna delle narrazioni, finirebbe per livellare la complessità e la problematicità degli eventi. Tale affannosa ricerca di quelle che sono state le ragioni e le caratteristiche di un passato oramai perduto, hanno fatto sì che questo secondo momento del cinema di Visconti venisse collocato (per usare una metafora cara a Gianni Rondolino) sotto il segno di Marcel Proust².

Questo insieme di considerazioni, che giunge ad assumere di volta in volta sfumature e connotazioni differenti, sembra potersi ricondurre a quella stessa rigidità interpretativa cui è sottoposta – con l'esaltazione del paradigma realista – già la prima stagione del cinema viscontiano³. Seppure non infondata, l'accusa di "decadentismo" pecca, inoltre, nel collocare la svolta imposta alla produzione artistica viscontiana⁴ entro un'ottica che non vuole comprendere appieno l'effettiva natura dell'oggetto in questione. Il cortocircuito interpretativo sembra risiedere in un sostanziale rifiuto, da parte della critica, a riconoscere la compenetrazione che la *décadance* impone – come scrive Arturo Mazzarella, riallacciandosi alla riflessione nietzschiana – fra la dimensione estetico-formale e quella concernente la produzione del senso.

L'involucro dorato nel quale, dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, l'artista avvolge i propri contenuti non è una sorta di valore formale aggiunto ma – molto più radicalmente – l'epicentro problematico intorno a cui ruota l'arte moderna. Arte sedotta, stregata dagli effetti soggioganti che la propria potenza formale – mai così evidente, in tutti gli ambiti dell'esperienza estetica – sembra assicurare e, insieme, sfibrata, avvelenata dalla corrosione nichilista indelebilmente impressa nel progetto di "estetizzazione" della vita⁵.

Orizzonte, questo, la cui natura appare pienamente evidente allo stesso Visconti, al punto da indurlo – nell'atto di esplicitare la propria relazione con il decadentismo europeo – a specificare, senza più concedere spazio ad alcuna ambiguità, in quale modo tale filiazione debba essere interpretata.

Dica pure decadente – dichiara in un'intervista, rilasciata nel 1974 – ormai ci sono abituato, ormai è un ritornello fisso... Peccato che alcuni usino quel termine per signifi-

1 Cfr., L. Schifano, *Luchino Visconti, les feux de la passion*, Paris, Perrin, 1987¹. L. Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Venezia, Marsilio, 2002². G. Rondolino, *Luchino Visconti*, Torino, Utet, 2003¹.

2 Cfr. G. Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., pp. 473 sgg.

3 Cfr., M. Giori, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti 1935-1962*, Milano, Lampi di stampa, 2011¹, p. 21.

4 A ben vedere, più che una "svolta" essa appare come una significativa accentuazione di alcuni fra gli elementi che, già in passato, caratterizzavano l'opera di Luchino Visconti.

5 A. Mazzarella, *La saga del commediante. Visconti e la *décadance**, in: "Luchino Visconti, la macchina e le muse", a cura di F. Mazzocchi, Bari, Pagina, 2008², p. 184.

care l'esatto contrario di ciò che significa. Per dire morboso... e invece è solo una certa maniera di concepire l'arte: di apprezzarla, di farla... Thomas Mann è un decadente? Come paragone mi va benissimo⁶.

A lungo, Visconti insiste nel ribadire una simile posizione, a indicare la rotta verso cui muove soprattutto negli ultimi dieci anni di carriera, tuttavia senza mai riuscire a raggiungere il proprio scopo. Ben oltre la sua morte e nonostante le numerose indicazioni fornite, gli studiosi di cinema hanno proseguito nel ricercare e nel rivelare i segni di quella rovinosa caduta che ha afflitto la sua ultima produzione, facendola apparire loro sterile, perché attraversata dalle ossessioni personali del regista.

Una posizione, quella espressa dalla critica, che si è rivelata capace di determinare, nel corso del tempo, un interessamento quasi esclusivo per la dimensione più segnatamente estetica e formale di questo insieme di film, dei quali è stata in buona parte trascurata la componente concettuale insieme a quella storica e politica. Un simile atteggiamento, tuttavia, non può apparire in alcun modo casuale. Al contrario, è precisamente nell'elemento politico – ovvero nella coordinata primaria sulla quale si orientava la critica di quegli anni – che deve essere riconosciuto il nucleo originario di un confronto le cui ragioni apparirebbero, altrimenti, come prettamente terminologiche o definitorie e, quindi, di scarsissimo rilievo.

Il periodo che si colloca tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio seguente è profondamente segnato da una radicale trasformazione della società, della cultura e dell'universo politico. I movimenti studenteschi che vanno allora strutturandosi, come le rivendicazioni del Sessantotto, conformano uno scenario del tutto inedito, che mette in crisi le categorie del passato e porta in campo un nuovo modello di mondo. Spiazzato da questo rivoluzionamento, il regista si trova nella situazione di non riuscire più a decifrare la realtà a lui contemporanea. Gli strumenti analitici e ideologici che gli avevano permesso di realizzare film quali *La terra trema* (1948) e *Rocco e i suoi fratelli* (per citare quelli in cui la riflessione politica e sociale appare più evidente), come pure quel suo sguardo sul presente, che lo aveva reso riconoscibile e significativo agli occhi della critica, si rivelano oramai inattuali e, quindi, non più funzionali, né funzionanti⁷. È lo stesso Visconti ad avvertire con chiarezza l'incolmabilità di un simile distacco e, insieme a esso, la necessità di volgere altrove la propria attenzione, in un atto di responsabilità nei confronti del mondo contemporaneo.

Sono troppo vecchio – dichiara a Liliana Madeo – per affrontare i problemi di una realtà che non conosco appieno [...]. Penso che ai giovani spetti raccontare il loro tempo. A noi – a me, come a Fellini, a Antonioni – sia concesso fare un altro cinema, non certo

6 L. Coletti, "L'Europeo" intervista Luchino Visconti, in: "L'Europeo", 21 novembre 1974.

7 Una considerazione simile viene elaborata, sebbene con finalità diverse rispetto a quelle espresse in questo testo, anche da Gianni Rondolino. Cfr., G. Rondolino, *Profilo di Luchino Visconti*, in: "Il cinema di Luchino Visconti", a cura di V. Pravadelli, Roma, Bianco & Nero, 2000¹, pp. 31-33.

un cinema evasivo ma quello che sentiamo più consono a noi: è una libertà che ci siamo conquistata, credo⁸.

È una simile consapevolezza a far muovere l'indagine di Visconti precisamente alle radici di quella cultura e di quel mondo che deve adesso contemplare il proprio crepuscolo e che vede il proprio atto finale nell'affermazione di nuovi valori. Un ritorno al passato che senza voler implicare alcuna fuga dal presente si rivela, per converso, quale tentativo di riscoprire – come per mezzo di un'impronta in negativo – i caratteri salienti dell'attualità, entro le origini di quanto l'ha preceduta⁹. «Noi tutti siamo un prodotto del passato – dichiara in un'intervista rilasciata nel 1971 – [...] dimenticarlo e proiettarsi nel futuro, ignorando quanto abbiamo alle nostre spalle, rappresenta un errore di prospettiva»¹⁰.

È alla luce di tale riflessione, che risulta opportuno intendere, in modo particolare, il senso più intimo della *deutsche Trilogie*. Realizzando questo tritico unitario di film, mentre l'Occidente è scosso dal fuoco delle contestazioni, Visconti volge il proprio sguardo alla nascita degli Stati Nazione, alla caduta nel baratro della I Guerra Mondiale e al mostruoso affermarsi dei poteri totalitari nella prima metà del Novecento.

Alla realizzazione di questo programma, Visconti comincia a lavorare dalla seconda metà degli anni Sessanta, attraverso una serie di progetti che andranno poi a confluire nella *Caduta degli Dei* (1969). All'ipotesi di una versione cinematografica dei *Buddenbrook* di Thomas Mann, segue un adattamento in chiave contemporanea del *Macbeth* shakespeariano. È questa seconda idea a essere elaborata in maniera più approfondita, con una trasposizione degli eventi nell'Inghilterra di metà Novecento e, successivamente, con la realizzazione di un trattamento, dal titolo *Macbeth '67*, nel quale viene a convergere un abbozzo precedente per un film sull'alta borghesia milanese. Qui il collocarsi della narrazione nel contesto dell'Italia industriale ancora denota una chiara volontà di interrogarsi riguardo all'universo contemporaneo. Tuttavia, nel trattamento de *La caduta degli Dei*, consegnato nel 1967 alla casa di produzione *Italnoleggio*, pur essendo recuperati molti degli elementi narrativi che erano stati elaborati, l'azione è significativamente retrodatata sino agli anni trenta del Novecento.

8 L. Madeo, *Intervista a Luchino Visconti*, in: "La Stampa", 21 giugno 1972. È questo un tema che Visconti ribadisce più volte; già un anno prima aveva rilasciato una dichiarazione del tutto simile in un'intervista a Lino Micciché. Cfr., L. Micciché, *Un incontro al magnetofono con Luchino Visconti*, in: "Morte a Venezia", a cura di L. Micciché, Bologna, Cappelli, 1971, p. 125.

9 Una simile pratica non appare nuova entro la cinematografia di Luchino Visconti, come dimostra, per lo meno nelle intenzioni, un film come *Senso* (1954). Inoltre, portata a termine la Trilogia Germanica, il regista realizza, nel 1974, *Gruppo di famiglia in un interno*, un'opera che – a prescindere dai risultati concretamente ottenuti – si propone di indagare le nuove configurazioni politiche che attraversano l'Italia nella seconda metà del ventesimo secolo.

10 M. Ciment, J.P. Torök, *Entretien avec Luchino Visconti*, in: "Luchino Visconti cinéaste", A. Sanzio, P.L. Thirard, Paris, Persona, 1984, pp. 149-150.

Il film racconta la caduta della famiglia di industriali von Essenbeck nelle spire della distruzione nazista, attraverso un processo mostruoso che vede intersecarsi le sorti delle acciaierie e la riconfigurazione dell'assetto sociale e politico del nascente Reich. Il precipitare degli eventi storici viene, così, punteggiato da un interminabile susseguirsi di omicidi, incesti, complotti, stragi e violenze, che vedranno sopravvivere soltanto la figura del giovane Martin, oramai trasfigurato – dalla sua follia e da quella del mondo che lo circonda – nell'immagine di un perfetto nazista.

Fra le numerose fonti letterarie che contribuiscono alla realizzazione della sceneggiatura, oltre a quelle romanzesche¹¹, si evidenziano in maniera particolare diverse opere di natura differente. Tra questi emergono *La storia del terzo Reich* di William Lawrence Shirer (rinominato da Visconti e dai suoi collaboratori "la nostra bibbia"), *Il dittatore (Ho pagato Hitler)* di Fritz Thyssen, *Hitler. Studio sulla tirannide* di Alan Bullock e *La notte dei lunghi coltelli* di Lorrain Noël Kemski, la cui forma, almeno nell'opinione di Visconti, è quella di «un racconto privo di qualsiasi valore letterario, ma così ricco di una certa aneddotica autentica¹²». La natura documentaria, o presunto tale, di questi libri dimostra un'attenzione per nulla trascurabile nei confronti del dato storico, che viene ancora più fortemente riconfermata dalla volontà di inserire fra le immagini della *Caduta degli Dei* numerosi filmati e foto d'epoca (materiali che saranno però scartati, una volta completato il montaggio, per poter assicurare una maggiore organicità all'opera¹³). L'ancoramento degli eventi rappresentati all'universo del reale rivela, qui, il medesimo carattere che aveva posseduto nelle opere precedenti. D'altronde, l'idea di base è, ancora una volta, quella di tratteggiare il pervertimento culturale, politico e ideologico di un'intera società, attraverso una fosca saga familiare¹⁴. Il regista progetta una macchina narrativa nella quale gli episodi cruciali dell'affermazione del regime nazista in Germania non si limitano ad accompagnare la storia dei von Essenbek, ma la determinano attivamente. Questo rapporto di contamina-

11 Ai già citati *Macbeth* e *Buddenbrook*, devono essere aggiunti *I demoni* di Fedor Dostoevskij e *La volpe nella soffitta* di Richard Hughes, nonché il ciclo tetralogico wagneriano, come vuole suggerire lo stesso titolo del film.

12 S. Roncoroni, *Dialogo con l'autore*, in: "La caduta degli dei (Götterdämmerung)", a cura di S. Roncoroni, Bologna, Cappelli, 1969¹, p. 31.

13 «Il trattamento – dichiara lo stesso regista – partiva dal materiale di repertorio, si concludeva con il materiale repertorio e prevedeva, nelle nostre intenzioni, l'inserimento di documenti cinematografici e fotografici dell'epoca nel film [...]. Quando, però, ho avuto il film montato, finito e l'ho visto completo, ho pensato che l'inserimento dei brani di repertorio sarebbe stato controproducente, non avrebbe dato forza al film, ma forse, l'avrebbe diminuita, perché bisognava che la realtà reinventata del film rimanesse tale, cioè non potesse essere menomata dal confronto con una realtà documentaria che, tra l'altro, per forza di cose sarebbe stata in bianco e nero». S. Roncoroni, *op. cit.*, pp. 25-26.

14 In una lunga intervista rilasciata a Costanzo Costantini, Visconti dichiara: «Io amo raccontare delle tragedie, le tragedie delle grandi famiglie il cui crollo coincide con il crollo di un'epoca, ma che c'è di male? Io mi sono formato su Shakespeare, Stendhal, Balzac, Proust». C. Costantini, *L'ultimo Visconti. La sua lunga, dura, spietata lotta contro la malattia e la morte*, Milano, SugarCo, 1976¹, pp. 46-47.

zione, di scambio e di rispecchiamento tra macrostoria e storia familiare viene esplicitato già attraverso la sequenza d'apertura, nella quale i festeggiamenti per il compleanno del patriarca sono interrotti dalla notizia dell'appena avvenuto incendio del Reichstag: notizia che agirà in maniera esplicita da elemento propulsore dell'intera narrazione. Sotto una identica luce appare anche la reclusione della moglie di Herbert nel campo di concentramento di Dachau, ma in maniera ancora più evidente, un simile meccanismo trova manifestazione entro il lungo episodio di Bad Wiessee, nella cui conclusione avviene il feroce sterminio delle SA.

Posta esattamente al centro del film, questa imponente sequenza, della durata di circa venti minuti, si caratterizza per la sua natura documentaria, che – amplificata da una presa diretta non sottoposta a doppiaggio – contrasta nettamente con il resto dell'opera. Visconti ricostruisce e mette in scena la lunga giornata trascorsa dagli ufficiali e dai giovani membri delle SA, servendosi di una scrittura e di uno sguardo che dilatano fortemente la narrazione, come per intensificare lo statuto di realtà di quanto viene rappresentato. Non sembra esservi alcuna direzione predefinita, in questo lungo momento del racconto nel quale la visione si sviluppa semplicemente testimoniando, come in un filmato di repertorio, i bagni al lago dei militari e i loro giochi, i pasti, i momenti di ebbrezza e le orge con cui si conclude l'adunata di Bad Wiessee. Il procedere degli eventi sembra qui volersi sospendere, per lasciare posto a una ricostruzione storica, e ancora indugia in una simile dimensione mentre i reparti delle SS portano a compimento la propria carneficina, trucidando i corpi nudi delle *camicie brune*. Soltanto con il rivelarsi del volto di Friedrich dinnanzi al corpo esanime di Konstantin, che egli ha appena ucciso per accrescere il proprio potere, gli ingranaggi della narrazione riprendono a ruotare con fragore, rivelando nuovamente il grado di compenetrazione che intercorre fra Storia e racconto. Come sempre nel cinema di Visconti, nella *caduta degli Dei* la dimensione dell'indagine storica non interviene che in armonia con l'agire e la trasformazione psicologica dei personaggi, ponendovisi come causa o in sua diretta conseguenza. È lo stesso regista a dichiararlo esplicitamente nel corso di un dialogo intrattenuto con Stefano Roncoroni:

Ho voluto ambientare il film in Germania perché ho voluto raccontare una storia sulla nascita del nazismo e mi pare che questo sia importante; il film non è rimasto, tuttavia, un film storico, ma è qualcosa di più; a un certo momento i personaggi diventano quasi dei simboli, cioè non è più un film sulla storia della nascita del nazismo, ma è un film ambientato in quel momento per provocare certi scontri e soprattutto per provocare certe catarsi nei personaggi. [...] Tra l'altro, io non ho mai voluto fare un film storico¹⁵.

La storia si fa, ancora una volta, presenza ambigua e mai pienamente definibile. Anche quando sembra imporsi sulle vicende individuali della famiglia von Essenbeck, essa non rappresenta che il presupposto necessario al dispiegarsi degli eventi; eppure è impossibile non considerare come la lotta di potere per il

¹⁵ S. Roncoroni, cit., pp. 21-22.

controllo delle acciaierie riesca ad acquisire un pieno significato solo in quanto metafora del nuovo ordine nazista.

Da sempre cara ai testi filmici di Visconti, questa precisa attitudine del racconto – che già aveva attraversato e definito l'universo della *Terra trema*, di *Senso* e di *Rocco e i suoi fratelli* – diviene elemento precipuo dell'intera *Trilogia germanica*, manifestandosi, seppure in forma meno esibita, persino nel tessuto narrativo di *Morte a Venezia* (1971). Come rilevato più volte dalla critica¹⁶, l'intenzione viscontiana di realizzare una trascrizione del tutto fedele alla novella di Mann del 1912 (fatta eccezione per alcune variazioni funzionali e non corruttive nei confronti del testo¹⁷) viene sostanzialmente tradita dallo spirito stesso del film. La storia del professor Gustav von Aschenbach e del suo tormentoso innamoramento per un giovane aristocratico polacco, sullo sfondo di una Venezia impestata dal colera, manifesta nel racconto cinematografico una volontà che riesce a sovrapporsi al testo originario solo nella sua dimensione più segnatamente superficiale, solo nella consequenzialità degli episodi narrati. La lenta e graduale discesa negli inferi della città lagunare, che Thomas Mann disegna pazientemente attraverso il viaggio compiuto dal suo protagonista a partire da München, viene integralmente negata da Visconti. Le immagini di von Aschenbach che già sta raggiungendo la sua meta in battello – immagini con le quali il testo filmico prende l'avvio – mettono difatti in campo, sin dal principio, un orizzonte narrativo del tutto inedito rispetto al testo originario. D'altronde, come sostiene Umberto Eco, se nel breve romanzo il conflitto tra l'ascesi di un'arte pura e la contaminazione di un'esistenza sensuale, tra la dimensione apollinea e il dionisiaco, tra rigore e sperdimento morale mette in atto un conflitto fra l'animo del protagonista e lo spazio a lui circostante, il musicista tratteggiato da Visconti vive un dissidio che è tutto interiore e indipendente da Venezia, le cui strade, i palazzi, le chiese, i canali e il lido assumono solo la funzione di specchio della crisi individuale e di miccia¹⁸.

Diversamente quindi dal *letterato* Aschenbach di Mann, la cui esistenza si presenta come una sorta di *hortus conclusus* del contegno borghese e della esemplare perfezione

16 Cfr., L. Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, cit., pp. 63-64. M. Stirling, *A Screen of time. A Study of Luchino Visconti*, New York-London, Harcourt Brace Jovanovich, 1979¹, p. 208-209. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003³, pp. 387-390. L. Cimmino, *Mann/Visconti: miti a confronto*, in: "Morte a Venezia. Thomas Mann/Luchino Visconti: un confronto", a cura di F. Bono, L. Cimmino, G. Pangaro, Catanzaro, Rubettino, 2014, pp. 41-51.

17 Visconti dichiara come la trasformazione identitaria da lui messa in atto sul personaggio di Gustav von Aschenbach, che da scrittore è divenuto nel film un compositore, può essere considerata pienamente in linea con le intenzioni di Mann. «Io l'ho sempre pensato come un musicista – dichiara a Lietta Tornabuoni – e ho trovato molte conferme alla mia intuizione. Thomas Mann assistette a Monaco, nel 1910, alla prima esecuzione dell'*Ottava sinfonia* di Gustav Mahler, e fu molto colpito dalla personalità del compositore tedesco: "Ecco l'uomo che dà all'arte del nostro tempo la forma più profonda e sacra" disse. Ed Erika Mann dice che "Gustav von Aschenbach non soltanto porta il nome di battesimo di Mahler, ne ha anche tutti i tratti psicologici e fisici"». L. Tornabuoni, *Intervista a Luchino Visconti*, in: "La Stampa", 3 marzo 1970.

18 Cfr., U. Eco, cit., pp. 389.

dell'arte della borghesia (dello *spirito*), il musicista Aschenbach di Visconti ha già in sé gli elementi di quell'arte demoniaca¹⁹.

A essere compiuto, per mezzo della riscrittura cinematografica, è uno spostamento evidente del dramma rappresentato, il cui respiro culturale originario è interamente costretto entro i confini della soggettività psicologica ed esistenziale del protagonista. La rovinosa caduta di un intero mondo si fa scacco personale dell'individuo e dell'artista, sotto il dominio di quel "decadentismo morboso" che sa concedere a Visconti una visione dolorosamente compiaciuta della fine.

Discostandosi dalle posizioni tradizionalmente condivise dalla critica, si potrebbe tuttavia azzardare una indagine ulteriore del lavoro viscontiano, anche prescindendo da un'analisi comparativa e muovendo, casomai, verso l'identificazione delle ragioni che gli sono proprie. D'altronde il restringimento di campo, dal sistemico all'individuale, appare quale esito della distanza temporale che intercorre dagli eventi narrati. Se il discorso manniano si rivolge alla caduta dei modelli a lui contemporanei (il breve romanzo pubblicato nel 1912 è ambientato durante l'estate dell'anno precedente), Visconti si trova, di contro, a raffigurare un mondo che da più di mezzo secolo ha raggiunto la propria estinzione. Al principio degli anni settanta, il conflitto espresso attraverso la figura di von Aschenbach non può più essere quello fra una dimensione borghese dei costumi e una realtà ben più visceralmente "contaminata"; un simile contrasto è oramai tutto contenuto nelle carni dell'individuo. Esso non rappresenta più la crisi di un'intera società che, come ammorbata da una feroce epidemia, viene infettata da un nuovo sistema, bensì la crisi stessa dell'uomo contemporaneo, al quale è stata definitivamente sottratta l'univocità dei modelli condivisi. Il von Aschenbach viscontiano, nel suo incompiuto rigore, nella sua manifesta duplicità, è allora il simbolo dell'uomo presenta, delle sue fragilità e cadute, ed è al contempo l'immagine di una eredità ottocentesca che – per quanto sopita e sconfitta – non può essere integralmente annullata.

Non sembra quindi esservi spazio per l'immedesimazione del regista nel suo personaggio o, meglio, non sembra esservi in misura superiore o in maniera più determinante rispetto ai lavori del passato. Il paradigma dell'immedesimazione, attraverso il quale la critica ha immancabilmente condotto la lettura dell'ultimo Visconti²⁰, sembra così dichiarare la sopraggiunta inadeguatezza delle vecchie ca-

19 L. Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, cit., p. 64.

20 «Non è casuale [...] – scrive Guido Aristarco – che Visconti scelga il famoso romanzo breve di Mann (da cui elimina, nel titolo, l'articolo "la"). Nel passato e nel presente di Aschenbach vede la sua persona, quale era un tempo e quale è diventato, e la sua sconfitta: la "lotta snervante" di ieri, la sua "volontà tenace" che ha lasciato il posto a un senso crescente di stanchezza. La morte». G. Aristarco, *La trilogia tedesca*, in: "Studi viscontiani", a cura di D. Bruni, V. Pravadelli, Venezia, Marsilio, 1997¹. «Concertato poema della decadenza – commenta Lino Micciché – con cui Visconti può finalmente identificarsi totalmente, godendo e soffrendo sino al masochismo». L. Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, cit., p. 64. «In una prospettiva autenticamente decadentista e memoriale – sostiene Gianni Rondolino, a proposito del film – questo dramma

tegorie di analisi, più che del carattere stesso dell'opera. Come spesso accade nel cinema viscontiano, anche nella figura biancovestita del tormentato compositore i caratteri dell'immedesimazione registica si fondono ripetutamente con uno sguardo di malcelata repulsione.

Tutta la sequenza in cui il musicista si trucca – afferma, con ragione, lo stesso regista – ha una tonalità parodistica (che la corrispondente scena della novella non aveva) poiché il protagonista è visto come una sorta di marionetta, come una specie di fantoccio. Similmente, quando al termine dell'ultima passeggiata in Venezia egli crolla accanto al pozzo, afflosciandovisi come un burattino, ho messo quella risata incontrollata che è un po' una risata amara ed ironica su se stesso²¹.

Anche l'infantile atteggiarsi del compositore di fronte alla rivelazione della bellezza rappresentata da Tadzio, il suo truccarsi il volto e la mancanza di decoro si esprimono, a tal proposito, con indubbia evidenza. E la sua morte, sopra ogni altro evento, acquista nell'impastarsi della tinta con il belletto, che cola dal suo volto, le sembianze di una penosa pantomima. Incapace di trovare una mediazione fra le pulsioni interiori e i modelli imposti dalla cultura, von Ashenbach – e con lui l'uomo contemporaneo – è destinato a non poter accedere alla bellezza, che indifferente gli volge le spalle.

Non bisogna tuttavia ritenere che, per Visconti, questo evidente disagio rispetto alle forme del presente – disagio più volte dichiarato nei confronti dei giovani, del loro mondo e della loro arte²² – possa in qualche modo implicare una concreta nostalgia verso i modelli del passato. L'ultimo colossale capitolo della *deutsche Trilogie* (realizzato tra Cinecittà e la Germania durante il 1972) si rivela a tal proposito straordinariamente esplicito.

La storia di *Ludwig*, della sua incoronazione a sovrano bavarese e della crisi emotiva e psicologica che lo portano alla morte, descrive la disperata parabola di una inevitabile sconfitta. Sconfitta che rappresenta, per il regista, la principale ragione di affezione nei confronti del personaggio: «Ludwig è [...] carico di simpatia proprio perché è un vinto, una vittima della realtà, indifeso di fronte agli eventi che si accavallano nella sua corte²³». La drammatica parabola di questo sovrano sembra essere precisamente contenuta nel sonetto che Paul Verlaine gli dedica, esaltandone il culto dell'arte con il quale egli si è contrapposto all'odioso diffondersi del potere tecnocratico e della scientificizzazione della realtà²⁴. Ma,

suggella una crisi radicale che, alle soglie degli anni settanta, parve coinvolgere totalmente Visconti, incapace ormai di uscire dal chiuso mondo dei ricordi, dei problemi esistenziali, dell'arte come specchio di se stesso». G. Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., p. 499.

21 L. Micciché, *Un incontro al magnetofono con Luchino Visconti*, cit., p. 114.

22 Cfr., Ivi, pp. 124-127. C. Costantini, cit., pp. 43-44.

23 Ivi, pp. 20-21.

24 «Roi, le seul vrai roi de ce siècle, salut, Sire, / Qui voulûtes mourir vengeant votre raison / Des choses de la politique, et du délire / de cette Science intruse dans la maison / e cette Science

nell'osservarlo con attenzione, il regno di Ludwig non può che rivelarsi come un reame di cartapesta, nel cui cielo si stagliano vaporose nuvole di tulle: la Baviera da lui immaginata – della quale sono stati creati solamente gli inverosimili castelli – non è che una forma tanto luccicante quanto svuotata di ogni valore.

Il suo ideale di sovrano era l'omonimo Luigi XIV [...]. Ma, mentre i cerimoniali di corte del Re Sole erano un preciso strumento di potere, volto a imprigionare l'aristocrazia nella rete dei debiti contratti con la corona, quelli di Ludwig erano un anacronistico culto formale: l'esaltazione astratta del potere aristocratico nel momento stesso in cui Bismark ne sanciva di fatto il declino, fagocitando il piccolo regno e spianando la strada al capitalismo borghese. [...] Nella lunga scena iniziale dell'incoronazione, Visconti non dà infatti il senso dell'acquisizione di un potere politico, ma solo di una forma vuota, celebrata esclusivamente all'interno della reggia e commentata dal clamore quasi astratto di un'invisibile fanfara. Tutta l'attenzione è rivolta allo splendore dell'involucro: alle pareti damascate, alle livree di colore azzurro e argento dei valletti, ai sontuosi paramenti dei cardinali cattolici, alle alte uniformi degli ufficiali, agli abiti e ai mantelli delle dame, ai tempi lenti e solenni del cerimoniale²⁵.

Nel regno viscontiano di Ludwig trova, allora, espressione l'impossibile attuabilità di un modello, più che la sua concreta messa in pratica; esso appare come un sogno dalla natura instabile. Non a caso, la storia di Ludwig – per come Visconti decide di raccontarla – prende le mosse dalle testimonianze che i ministri e i consiglieri rilasciano durante il processo al sovrano; un processo al termine del quale il professor Bernard von Gudden attesta che «Sua Maestà si trova nello stadio avanzato di una malattia mentale ben nota agli esperti alienisti: la paranoia. Giacché questa malattia non permette l'esercizio della libera volontà, essa impedisce al sovrano di potersi occupare del governo del suo regno²⁶». Un regno la cui dissoluzione, assieme a quella del suo ultimo signore, appare evento irrimediabile. La caduta di un intero mondo è attestata – qui, come nell'intera trilogia – entro l'orizzonte della *decadance* viscontiana e in alcun modo si dimostra possibile tornare indietro o porvi rimedio. Ma anche qualcosa di diverso si rivela fra i panneggi di questi velluti, delle sete e dei e broccati il cui profumo è, senza dubbio, quello pungente del disfacimento.

Come scrive Pietro Bianchi «la tragedia tedesca ha coinvolto per più di un secolo l'Europa nelle sue spire di fuoco, in un lasso di tempo che va dalla prima sconfitta napoleonica a Lipsia (1813) al suicidio di Adolf Hitler nel “bunker” della

assassin de l'Oraison / Et du Chant et de l'Art et de tout la Lyre, / Et simplement, et plein d'orgueil en floraison, / Tuâtes en mourant, Salut Roi ! Bravo Sire! / Vous fîtes un poète, un soldat, le seul Roi / De ce siècle où les rois se font si peu de chose, / et le martyr de la Raison selon la Foi. / Salut à votre très unique apothéose, / Et que votre âme ait son fier cortège, or et fer, / Sur un air magnifique et joyeux de Wagner». Paul Verlaine, *A Louis II de Bavière*, in: “Amour”, Paris, Léon Varnier, 1888¹, p. 61.

25 A. Bencivenni, *Luchino Visconti*, Milano, Il Castoro Cinema, 1994², pp. 87-88.

26 L. Visconti, E. Medioli, S. Cecchi D'Amico, *Ludwig – La sceneggiatura*, in: “Ludwig”, a cura di G. Ferrara, Bologna, Cappelli, 1973¹, p. 235.

cancelleria berlinese (1945)». E in questa tragedia possono essere rinvenute tutte le tracce delle trasformazioni che hanno condotto il Vecchio Mondo alla sua forma contemporanea. Attraverso la sua *deutsche Trilogie*, Visconti prova a rendere conto di questa lenta rivoluzione, indagandone sia il procedere cronologico sia la scalarità. La nascita degli stati-nazione, lo scoppio del I conflitto mondiale e l'avvento del nazismo permettono, infatti, di indagare la trasformazione del potere, della società e dell'arte. È nel corso di questo "secolo lungo" che la cultura pre-ottocentesca viene integralmente smantellata, per lasciare spazio a qualcosa di completamente inedito. I nascenti governi tecnocratici rinunciano alla loro capacità di produrre "immaginari" per cedere alla real-politik e all'economia; l'alta-borghesia smette di produrre cultura per farsi determinare dai sistemi di potere; l'arte perde la propria capacità di creare delle iconografie e dei sistemi culturali dominanti per cedere alla soggettività delle pulsioni più viscerali. Eppure, e a ben vedere, il rapporto con il passato non riesce ad apparire in alcun modo meno problematico.



1-2. *La caduta degli dei*, 1969.



3-4. *Morte a Venezia*, 1971.



5-6. *Ludwig*, 1973.