

CINEMA

Due miti

Il titolo è da leggersi in due sensi: quello che si riferisce a due celebri firme del cinema e l'altro che definisce il carattere vistoso di due film che in questo scorcio d'autunno fanno notizia sui nostri schermi. Facile intendere che si allude a Federico Fellini e al suo *Satyricon* e a Luchino Visconti inventore e regista di *La caduta degli dei*.

Dispiace dire che il mito Fellini esce fortemente compromesso dalla elaborazione di questa sua ultima fatica. Se *Giulietta degli spiriti* non era un capolavoro e si reggeva su forzature visionarie piuttosto dozzinali, *Satyricon* è opera minata in partenza. Innanzi tutto: perché Fellini, mai a corto di risorse sbaragiatrici, il più pronto a captare al primo soffio lo spirare dei venti e ad evadere da situazioni perentorie si è lasciato sedurre da un testo del basso latino, talmente invischiato di problemi storici e culturali da rendere perplessi i dotti persino sulla sua datazione? *Que-est-ce-que allait-il-faire*, insomma, *dans cette galère*? Se si scarta il motivo di una scommessa ambiziosa da sostenere costi quel che costi, non rimane, allo spettatore che ricerchi le ragioni di una scelta così infelice, se non l'ipotesi di un proposito dissacrante consumato con fredda sfottente superficialità. Si sa quanto i rapporti cinema-letteratura siano difficili e spinosi, specie quando l'opera letteraria da trasferire sullo schermo è lontana nel tempo. Ma quel che i manipolatori del *Satyricon* non dovevano, almeno, trascurare, è l'accentuazione sarcastica del testo, l'amara denuncia di un costume che offendeva le élites della società romana. Alle élites, infatti, esso si rivolgeva, non al popolino della suburra incapace di gustare gli aspri sali di mille allusioni. Ora, sarcasmo non significa sberleffo, caricatura grossolana, elementi dominanti del film di Fellini.

Vien fatto di chiedersi a che pubblico egli abbia destinato il suo lavoro, come se lo sia prefigurato. Forse la domanda è oziosa: il Nostro conosce bene le debolezze dei famigerati *mass media*, avve-

lenati di pubblicità e alienati alla paura di sembrare conformisti, retri, incapaci d'inserirsi nei tempi nuovi. En veux tu, en voilà, par subsannare il regista alimentando con audacie (d'altronde assai modeste) l'attuale insaziata curiosità sul sesso, sulla droga e loro possibili implicazioni. Il gioco è condotto così su due piani, anzi su tre, perché il giocatore, senza troppo dispendio di cervello e di fantasia, finisce per soddisfare certe sue compiacenze (forse latenti anche nell'inconscio delle platee) della degradazione umana. Le immagini congetturate, infatti, non sono oscene, sono bestiali: facce sbafate da un trucco grottesco che sottolinea le miserie dell'abbruttimento e della vecchiaia, pance e mammelle deformi, sorrisi ebeti, orbite putrescenti, efebi dalla bellezza cadaverica. Una particolare crudeltà, quasi vendicativa, si accanisce sulle figure femminili, ammiccanti lubrificamente dalle loro povere nudità devastate. Tutti costoro hanno come habitat naturale monotoni lupanari senza luce, spelonche dove ciascuno si crogiola nella sua nicchia; quando ne escono, li vediamo camminare desolatamente per piagge deserte, insospitali, tufo, sabbia, sole feroce. E qui sorge il sospetto di una temeraria allusione all'inferno dantesco: ultima dissacrazione della colpa, del castigo, della poesia.

Riassumere le vicende narrate faticosamente dal film, citare la caduta squallida di brani presuntuosi come la cena di Trimalcione o il rapimento dell'ermafrodito sarebbe inutile, mancando in ogni scena la linfa del testo, saliente dalle radici del romanzo alessandrino. La chiave dello spettacolo (assai noioso, per la verità) è ormai evidente, Fellini è riuscito a sfogare il suo disprezzo per gli uomini e la storia e in questo sentimento ha perduto la facoltà di intervenire con quei colpi geniali, a sorpresa, che nei suoi film riuscivano a scongiurare il pericolo dei vicoli ciechi. Poiché non vuol salvare nulla e nessuno, il suo discorso è un rintocco ossessivo: così va il mondo, oggi come quindici secoli fa. In questa inerzia soffocante, era fatale che persino l'episodio dei due

coniugi stoicamente suicidi risultasse mediocre e scialbo, coronato da un buffo sfallo: la patrizia dei tempi di Nerone muore recitando versi ben noti (animula vagula blandula) dell'imperatore Adriano. Quisquilie, d'accordo, piccole innocenti vendette della cultura provocata.

Liquidando con la *La caduta degli dei* il mito della Germania nazista, Luchino Visconti ha puntato a celebrare, quasi religiosamente, una tragedia moderna radicata nella classicità dell'orrore. L'ha fatto direttamente, senza la mediazione di testi preesistenti, ma così nutrito di succhi letterari che il suo film ne gronda. Aprendosi, infatti, su ritratti di famiglia che ci ricordano le lente pagine dei Buddenbrook, esso prende a poco a poco la concitazione e il torbido livore dei drammi elisabettiani. Il risultato è, con tutte le riserve possibili, di una incontestabile vigoria. Rammentando, investigando, ricostruendo fatti orrendi, conflitti mortali, passioni mostruose, il regista si propone di interpretare epicamente una storia atroce e la vuole soggetta alla legge del contrappasso. L'inferno che dipinge è cupo ma levigato, i suoi dannati pagano tanto più gravemente in quanto conservano volti umani, civili, appena alterati, talvolta, dai segni di una segreta anormalità.

La vicenda s'incentra sulla dinastia di potenti industriali siderurgici (l'analogia coi Krupp è accidentale) di rigidi costumi: l'avo è padrone della sua azienda come di figli, nipoti, parenti che tutti dipendono dalle sue decisioni. Senonché la Germania guglielmina del capostipite ha subito l'urto di una guerra perduta e delle sue conseguenze partorendo una crisi profonda con cui bisogna fare i conti. Gli Essenbeck non sono più liberi di comportarsi secondo le loro tradizioni, la progrediente avanzata delle S.A. consiglia misure tattiche che, per prima cosa, impongono di eliminare dalla direzione il giovane Herbert, di idee democratiche, sostituendolo con un cugino legato ai nuovi movimenti e privo di scrupoli. Nei meditati sviluppi di una società, per così dire, manniana, precipita adesso il franoso impeto di una lotta per il potere che non si ferma neppure davanti al delitto. Nella notte successiva al pranzo di compleanno, l'avo viene ucciso nel suo letto da un ignoto assassino, da ricercarsi tra gli stessi familiari che l'hanno festeggiato. D'ora innanzi il

racconto procede tra rosse vampe — l'incendio del Reichstag — e cupi crimini in cui si scatenano dissennate ambizioni, folli ideologie, morbosi perversimenti. Come la Germania pronuba del nazismo, gli Essenbeck erano già marci; le insidie del cugino Aschenbach, che già indossa l'uniforme hitleriana, hanno buon gioco; il nipotino Martin, l'erede dell'impero siderurgico, segnato da un complesso edipico nei confronti della dura, impietosa madre, naufraga nell'anormalità che lo conduce dritto dritto alla croce uncinata. È lui il *deus ex machina* della tragedia che scoppierà con un incesto. Di scena in scena si determina un clima che ha la fatalità del dramma greco e la barocca freddezza di un Marlow; dal seno della famiglia Essenbeck emergono carnefici e vittime, gli uni e gli altri succubi del destino che coinvolge tutto il paese. Clitennestra e Lady Macbeth, Oreste ed Amleto soffiano la loro disperazione su questi borghesi del ventesimo secolo che sognano un potere astratto e la libertà di rifarsi orde selvagge.

Tecnicamente il film ha un *cursus* tradizionale, lievemente impacciato dai troppi fatti che tortuosamente s'intrecciano innestando cause ad effetti e dilatando episodi isolati a simbolo di catastrofe nazionale. Si è notato da taluno che le feroci sequenze che narrano con dovizia di primi piani e di sangue la notte dei lunghi coltelli, sono ingiustificate perché marginali, e non pertinenti, nocive alla struttura del film. Ma come poteva Visconti negarsi all'occasione di spendere il suo talento teatrale con una grandiosità efferata che richiama certe battaglie della Pharsalia, certe carneficine descritte da Lucano con anatomica sontuosità? L'eccidio delle S.A. è forse scritto con troppo sofferta compiacenza, ma rimane un brano antologico che non si dimentica facilmente. In fondo, che cos'è *La caduta degli dei* se non una esposizione di quadri dove ogni azione è fissata irrevocabilmente e può consistere da sola, tagliata dal restante contesto? Valga come ultimo esempio la scena delle nozze della madre di Martin, che l'empio figlio, in veste di sinistro apparatore, conclude col veleno offerto agli sposi. È la fine della tragedia, il trionfo dell'odio raggelato come i due cadaveri composti in solenne misteriosa dignità. Le Furie non si faranno aspettare.

ANNA BANTI