



TITOLO	La caduta degli dei (Götterdämmerung)
REGIA	Luchino Visconti
INTERPRETI	Helmut Berger, Albrecht Schoenhals, Umberto Orsini, Ingrid Thulin, Renè Koldehoff, Karl Otto, Richard Beach, Dirk Bogarde, Florinda Bolkan, Ester Carloni, Peter Dane, Jessica Dublin, Wolfgang Ehrlich, Antonietta Fiorito, John Frederick, Helmut Griem, Werner Hasselmann, Wolfgang Hillinger, Klaus Hohné, Reinhard Kolldehoff, Ernst Kuhr, Karin Mittendorf, Piero Morgia, Charlotte Rampling, Nora Ricci, Valentina Ricci, Nelson H. Rubien, Mark Salvage, Bill Vanders, Irina Vanka, Renaud Verley
GENERE	Drammatico
DURATA	160 min. - Colore
PRODUZIONE	Germania – Italia – Svizzera – 1969 – Nastro d'Argento 1970 per la migliore regia, a Umberto Orsini per migliore attore non protagonista

Germania, febbraio 1933. Il Reichstag è bruciato. Nelle acciaierie Essenbeck, le più grandi tedesche, il vecchio Joachim nomina alla vicepresidenza l'ufficiale delle SA Kostantin per ingraziarsi il nazismo che avanza sempre più. Sophie, vedova del figlio di Joachim, in combutta con l'amante Friederich e l'ufficiale delle SS Aschenbach, lo uccidono, facendo ricadere la colpa sul nipote progressista Herbert, il quale è costretto a fuggire all'estero. Il nuovo presidente dell'industria diventa così Martin von Essenbeck il quale, succube della madre Sophie, nomina Friederich presidente. Kostantin, indispettito, ricatta allora Martin, che è attratto dalle bambine, a proposito di una bambina ebrea da lui corteggiata e poi trovata impiccata. Kostantin è però ucciso il 30 giugno 1934 durante la "notte dei lunghi coltelli", in cui le SS sterminano le SA. Friederich e Sophie sono ora a capo di tutto, preoccupando con la loro ambizione Aschenbach che, per asservire finalmente l'industria agli interessi nazisti, appoggia e sobilla Martin. Questi, pieno d'odio e di desiderio di rivalsa nei confronti della madre, la stupra e le dà come regalo di nozze con Friederich due fiale di cianuro. I due si uccidono, dopo un veloce, lugubre matrimonio. Le acciaierie Essenbeck ora possono sfornare le prime armi per il nazismo

Critica:

Quando si seppe che Visconti andava in Germania a girare un film che aveva per soggetto la storia di una grande famiglia di industriali siderurgici tedeschi, si è subito,



superficialmente, fatto il nome di Krupp perché è il primo che viene all'orecchio. Ora a parte che le vicende del film non hanno nulla a che fare con la storia dei Krupp, le grandi famiglie di questo tipo, le famiglie regnanti del carbone e dell'acciaio, in Germania erano almeno una mezza dozzina: i Thyssen, i Kirdorf, i Siemens, eccetera. Era naturale del resto che questa concezione dinastica

dell'azienda industriale, che identificava il gruppo con la famiglia del capostipite, concezione caratteristica del capitalismo trionfante del principio del secolo, si impantanasse più tenacemente in Germania dove era alimentato da una secolare tradizione autoritaria e *Junker*.

Non Krupp ma Essenbeck (Essen, ricordatelo, è la capitale della Ruhr) si chiama la famiglia che è al centro del racconto. Il quale è la storia della guerra di successione che si scatena all'interno della famiglia il giorno in cui il membro regnante, il vecchio barone Joachim, durante il pranzo in cui si festeggia il suo compleanno, sorpreso dall'annuncio dell'incendio del Reichstag e sapendosi non grato a Hitler, il nuovo dittatore, decide per la salvezza dell'azienda di cedere il comando al congiunto che si è già allineato col nazismo. Questo sarà l'inizio di una tremenda partita per la conquista del potere che si apre con l'assassinio, avvenuto la notte stessa, di Joachim, e si chiuderà, attraverso una catena di torbidi intrighi familiari, quando, alla fine, il nipote di Joachim, Martin, si sbarazzerà della madre, Sophie, e diventerà il nuovo signore della Ruhr.



Questa tragica trama si innesta nella storia dei due anni tedeschi del destino, 1933-1934. È in quei due anni che matura il fatto decisivo: il mostruoso connubio tra l'infantilismo escatologico di Hitler e la tecnologia prussiana della conquista e della distruzione, cioè tra nazionalsocialismo e Stato Maggiore. La saldatura avviene quando Hitler purga il movimento di tutte quelle correnti di estremismo ribelle che

minacciano di diventare un partito nel partito, e cioè le SA (Reparti di Assalto) di Roehm, anzi le sopprime fisicamente, sorprendendo e sterminando nel sonno tutti i capi e le gerarchie che si erano riuniti per un loro festino in un paese di villeggiatura della Baviera. È quella che passerà alla storia come “notte dei lunghi coltelli”, quasi



una seconda notte di San Bartolomeo.

Fu un fatto capitale, la svolta che permise a Hitler, ormai dittatore assoluto, di imporre la sua alleanza alle due sole potenze che potevano resistergli, e la cui obbedienza era indispensabile ai suoi fini egemonici: la grande industria e l'esercito. Ecco perché Visconti ha posto quell'episodio al centro

del racconto. E che ci stanno a fare al mondo teatro e cinema se non per presentarci in azione lo specchio del nostro umano destino? È un pezzo colossale, di una potenza glaciale e terribile: prima quell'orgia bestiale da lanzichenecchi, poi il mattatoio umano, la scarlatta carneficina. E, stupendamente orchestrata, quella pausa nel mezzo, quando, spegnendosi la festa, subentra il silenzio, e davanti, l'ombra incombente del lago morto, e lassù, dietro il profilo dei monti, il primo tenue luore dell'alba; e tutto è così in pace, eppure qualcosa incombe, una malinconia, un presentimento, mentre pian piano, di lontano, arriva il primo brontolio delle colonne che si avvicinano, i primi fari che avanzano tra le case sbarrate della cittadina deserta. Il significato del film non si esaurisce però nel quadro storico; ma la storia si approfondisce nella vita dei personaggi che ne sono, a volta a volta, strumento e simbolo. Sono i Signori, i grandi della terra. Vivono in palazzi oscuri e sontuosi, grevemente addobbati, tra schiere anonime di servi, camerieri in rigide livree, cameriere scolorite e senza età, in lunghi grembiuli da converse: la “servitù” che si muove silenziosamente sullo sfondo e davanti alla quale i padroni si dicono tutto, anche le cose intime, amare e sgradevoli, come se quelli non esistessero, ma fossero soltanto utensili della casa e *robot*. Sono almeno otto grandi personaggi che Visconti segue, analizza e



fa muovere per quattromila metri di film, attraverso una intricata concatenazione di casi, senza che mai, nemmeno per un momento, gli sfuggano di mano, si sottraggano a quella implacabile lente che li segue e li fruga. Dico grandi personaggi, perché

ciascuno non incorpora soltanto un carattere, visto in tutte le sue pieghe, ma una posizione sociale e politica, quasi un panorama psicologico della Germania antemarcia. Anche perché tutti gli interpreti stranieri gli rispondono mirabilmente. Ché se il vecchio barone Joachim, patriarca al tramonto, e il truculento, attivista,



bovino Constantin (Reinhard Kolldehoff) sono due figure decifrabili in superficie, ecco subito dietro, il gruppo dei problematici. Aschenback (Helmut Griem): il suo sorriso fresco e insieme viperino e implacabile. E Friedrich, principe consorte illegale di Sophie von Essenbeck, nuova di Joachim alla quale, rimasta vedova, il vecchio aveva proibito di rimaritarsi

concedendole un concubino ufficiale. Ed è sorprendente come Visconti, che ha scelto Dirk Bogarde, sia riuscito con notazioni sottilissime a differenziarlo dall'ambiente, a isolarlo, a far sentire questa sua qualità di estraneo, quasi di collaboratore tollerato dalla grande razza degli Essenbeck.

E naturalmente ha concentrato tutto il suo impegno di narratore sui due che sono i personaggi chiave, le due maschere-dèmoni della tragedia: Sophie e Martin. Madre e figlio. Ma vissuti ignorandosi, come fossero su due pianeti diversi. Sophie bella ancora, pur se stupenda-mente appassita, divorata e assorbita tutta tra l'orgoglio della smisurata - ricchezza e l'avidò, - morboso attaccamento per il maschio meteco.

Friedrich, bello, cinico, felino, vizioso di tutti i vizi compreso quello del brutto (cerca di corrompere anche le bimbe di famiglia). Un giorno si riapre il problema della successione. Friedrich, che aveva preso la successione dopo la defenestrazione di Constantin, non regge, e allora Martin, nella sua autorità di SS della



famiglia, decide di prendere il suo posto e affronta la madre. E là, in una scena torbida e atroce, erompe come una rivelazione il suo inconscio segreto, per tanti anni sepolto, il suo amore ignorato e represso per la madre, la sua disperata gelosia per l'amante estraneo e usurpatore. Non vedo in questo momento nessun altro regista al mondo capace di portare sullo schermo una situazione così difficile e tremenda con più straziato pudore e tristezza. Scena dominata dalla maschera tragica di una stupenda Ingrid Thulin, a cui Visconti dà quasi la monumentale sacralità di una Giocasta Demetra. E, accanto, un giovane attore formidabile, Helmut Berger.

Dopo di che la madre non può più sopravvivere. Sarà il figlio stesso che, con una cerimonia meticolosa e terrificante che sta hitlerianamente tra la pedanteria e la follia, le porgerà il veleno, dopo che la miseria, già dolcemente svanita, avrà legittimato matrimonialmente la sua unione con Friedrich, sposandolo, onde poter prendere posto insieme nel mausoleo di famiglia Essenbeck, per l'eternità.

Filippo Sacchi, 2 novembre 1969

Lo «straordinario» della *Caduta degli dei* sta anche, diciamo la verità, nel fatto di venire dopo una serie di film variamente bloccati o dispersivi, nei quali l'enorme



talento di Visconti era parso irrigidirsi o formalizzarsi al di sotto di se stesso, in modelli inattendibili o parziali. Dal 1953, anno di *Senso*, a questa specie di resurrezione, Visconti è stato uno degli interpreti più sontuosi e malinconici dell'impoverimento - non

tanto linguistico quanto sostanziale - della cultura italiana: si pensi, per citare l'estremo più enigmatico, all'inerzia hollywoodiana dello Straniero, con quei personaggi (e quei gesti) smangiati da una colata di qualunquismo figurativo.

Con *La caduta degli dei* è come se Visconti, sbalzato a lungo nel vuoto di un'incertezza di contenuti che nel frattempo non è stata sua soltanto, ritoccasse finalmente terra. In vista di modelli adeguati e a contatto con un groviglio tematico di complessa e ardente gravidanza storica, Visconti ha ritrovato di colpo la concentrazione linguistica dei suoi grandi momenti narrativi: dei momenti, cioè, nei quali il suo talento figurativo e teatrale di grande creatore d'interni, di eccelso *metteur en scène*, non viene esibito ma rigorosamente funzionalizzato nel senso di una generale e solenne resa espressiva. Che cosa è successo? E' successo, credo, che Visconti ha smesso di «cercare» un tema e un ambito



letterario congeniali alle sue attitudini (o a quelle che una critica lenta di riflessi, e forse lui stesso, hanno creduto le sue attitudini) e ha «trovato», invece, un sistema di significati e di simboli centra!e rispetto alla sua coscienza di uomo contemporaneo. La storia privata, paradossalmente e cupamente trionfalistica, degli Eschenbach coincide infatti con la cronologia e con le motivazioni dell'ascesa al potere del nazismo, così come il racconto manniano della decadenza dei Buddenbrook coincide

con la crisi e la trasformazione della borghesia sotto la spinta del capitalismo industriale. La follia sanguinaria di Hitler e dei suoi accoliti ha per «materia» - e non soltanto per sfondo - la progressiva disumanizzazione e cannibalizzazione della dinastia, e viceversa: ciascuna delle due dimensioni del racconto servendo da rispecchiamento simbolico e da cassa armonica all'altra.

Non è certo il caso di obiettare, mi sembra, che il rigore dell'analisi risulta compromesso dall'ambito patologico e demoniaco in cui si muovono alcuni personaggi. Non credo che Visconti, facendo del protagonista del racconto un maniaco, un folle, uno storpio dell'anima, e di tutti i membri della dinastia esseri



dominati da istinti atrocemente oscuri e morbosi, intendesse scagionare, sotto il profilo del dolo, la borghesia industriale tedesca della responsabilità di aver messo in moto e consacrato il nazismo. E' chiaro, invero, che fra codice storico e codice simbolico esiste uno stacco che giustifica e pretende due livelli di lettura, presupponendo un rapporto di moltiplicazione e nello stesso tempo di

semplificazione, di ritualizzazione espressiva.

Dal punto di vista del progetto stilistico, l'ipotesi-base di Visconti é stata senza dubbio quella di una simbiosi fra la cruenta eloquenza del dramma elisabettiano, l'irrazionalismo dostoeievskiano e la solidità ironica del primo Thomas Mann. Può sembrare una simbiosi impossibile: è invece, in termini di resa, la creazione di uno spazio espressivo efficace e emozionante, alla cui compattezza non nuoce il sapiente viraggio espressionistico delle ultime scene. Si tratta, nell'insieme, di un omaggio grandioso e crudele (crudele perché finalizzato con naturalezza alla raffigurazione della crudeltà) che Visconti ha voluto e finalmente saputo rendere alla grande letteratura europea. Il passaggio graduale da Mann a Dostoevski e da Dostoevski a Shakespeare, man mano che la devastazione procede a colpi di tradimenti, assassinii, stragi, impiccagioni, incesti e atrocità d'ogni sorta, e la follia e la catastrofe prendono aspetti via via più corali, non é indice di incoerenza o incertezza linguistica ma é, al contrario, un accorgimento stilistico splendidamente manovrato.

Giovanni Raboni, *'Cineforum'*, n. 90 marzo 1970

(a cura di Enzo Piersigilli)