

ARTURO MAZZARELLA

## LE MASCHERE DELL'ARTISTA

*Visconti interprete della décadence*

**ABSTRACT:** Visconti – always formally related to the decadent movement, whereas we suggest using the more appropriate term of *décadence* as it brings back within its semantic field the Nietzschean notion of artificiality – carries on a meta-linguistic experience through the aesthetic and epiphanic role of the disguise. With his last five films, Visconti hides behind his aesthetics of artifice showing his “true” deceiving self.

**KEYWORDS:** Visconti, Cinema, Décadence, Nietzsche, Disguise, Mask, Aesthetics of Artifice.

Visconti e la decadenza costituiscono oramai un binomio quasi inscindibile, un'assonanza purtroppo obbligata: rientrando in quell'ampio repertorio di luoghi comuni conati dalla vocazione impressionistica di una critica e di una storiografia – letteraria quanto cinematografica – suggestionata da una sensibilità di maniera, piuttosto che da una tensione problematica.

Per verificare la tenuta di questo binomio si rivela del tutto sterile il tentativo di sottoporre a una circostanziata analisi critica l'antica e desueta categoria di 'decadenza'. È certo più produttivo accantonarla definitivamente, senza rimpianti e nostalgie, per sostituirla con un concetto simile solo nella sua articolazione fonica: la *décadence*. Basta poco per accorgersi che i termini del problema cambiano decisamente. Non potrebbe essere altrimenti, una volta che fremiti e languori impressionistici finalmente si dissipano a favore di un lessico critico di sicuro più attrezzato. Tale si rivela, ad esempio, quel campo semantico dell'artificialità perlustrato capillarmente da Nietzsche nel suo strenuo corpo a corpo con la *décadence* (soprattutto nei suoi ultimi scritti: dal *Caso Wagner* e il *Crepuscolo degli idoli* all'*Anticristo*, *Ecce homo*, *Nietzsche contra Wagner* e i *Frammenti postumi 1888-1889*). Un corpo a corpo aspro e irriducibile, nel quale rimarrà invischiato, da protagonista, anche Visconti. Dopo tutti i suoi grandi *auctores*: dopo Wagner, Thomas Mann, D'Annunzio. Dopo il loro 'eroico' naufragio sugli scogli di un irrealizzabile intreccio tra l'esasperata potenza dell'artificio e l'aderenza incondizionata a quella vita (*das Leben*) che costituisce il presupposto di ogni raffigurazione estetica.

Come non dare ragione a Nietzsche, interprete ancora insuperato delle aporie che si annidano nell'arte moderna? 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 vita.

Dopo le indimenticabili, quanto fraintese, pagine di Kierkegaard, la figura dell'esteta (di Johannes il seduttore e, soprattutto, del Don Giovanni di Mozart)<sup>1</sup> torna a manifestare, attraverso la riflessione di Nietzsche, la propria fisionomia tragica, il proprio profilo quasi spettrale. È un'impronta che conserverà sempre, che da ora in poi costituirà il suo connotato precipuo. Nietzsche trova la conferma definitiva nell'itinerario percorso da una tra le più luminose stelle polari del suo passato, in seguito drasticamente abbandonata: quel Richard Wagner ben presto diventato – secondo lui – vittima della potenza trascinate delle sue stesse combinazioni sonore. Non c'è nulla da meravigliarsi, è il paradosso di cui si alimenta la *décadence*, che nel *Caso Wagner* riceve una tra le sue formulazioni più incisive:

Da che cosa è caratterizzata ogni *décadence* letteraria? Dal fatto che la vita non risiede più nel tutto. La parola diventa sovrana e spicca un salto fuori dalla frase, la frase usurpa e offusca il senso della pagina, la pagina prende vita a spese del tutto, – il tutto non è più tutto... Ovunque paralisi, pena, irrigidimento oppure inimicizia e caos: entrambe le cose sempre più balzano agli occhi, quanto più elevate sono le forme della organizzazione verso cui si ascende. Il tutto non vive generalmente più: è giustapposto, calcolato, posticcio, un prodotto artificiale. (Nietzsche 1979, 180)

Fin qui Nietzsche si limita a parafrasare la definizione di *décadence* offerta da Paul Bourget.<sup>2</sup> Ma, ovviamente, non può limitarsi a ricalcare gli schemi psico-stilistici attraverso cui Bourget assimila, in ambito letterario, la tendenza verso la micrologia formale a un inequivocabile sintomo di 'decadenza'. Nel giro di poche battute si lascia dietro le spalle, con uno scatto prepotente, qualsiasi condizionamento puramente stilistico per esaminare le laceranti contraddizioni che innervano quella sovranità della forma sottolineata da Bourget:

In Wagner – osserva Nietzsche poco più avanti – c'è in principio l'allucinazione: non di suoni, ma di gesti. Per questi cerca innanzitutto la semiotica sonora. Se lo si vuole ammirare, si guardi come lavora in questo senso: il suo scindere, il suo ricavare piccole unità, il suo animarle, sbalzarle in evidenza, il suo renderle visibili. Ma così facendo, la sua forza si esaurisce: il resto non val nulla. Quanto è misero, impacciato, profano, il suo

<sup>1</sup> Ci riferiamo agli Stadi erotici immediati, ovvero il musicale- erotico (Kierkegaard 1976) e al Diario del seduttore (Kierkegaard 1978).

<sup>2</sup> Cfr. Bourget 1883.

modo di “sviluppare”, il suo tentativo di mettere almeno sottosopra quel che non si è venuto formando in maniera articolata! (Nietzsche 1979, 180-181)

L'apparente esuberanza di vita nasconde – sapientemente occultata – una povertà, uno svuotamento dell'esistenza medesima. La forma, lavorata, cesellata con dedizione incrollabile, si avvita come sbarre di una prigione dalla quale è impossibile, per l'artista, riuscire a evadere, spezzando la tautologica riproposizione di un'artificialità tanto calcolata quanto paralizzante. Ecco le antinomie che Nietzsche scorge al fondo della *décadence*, riepilogate da Wagner con la nitida evidenza che solo un paradigma ideale restituisce.

Nietzsche, infatti, non ha alcuna difficoltà ad attribuire al suo antico 'maestro' “l'importanza di uno scopritore e innovatore di prim'ordine”, il quale – sono parole tratte ancora dal *Caso Wagner* – “ha aumentato smisuratamente la possibilità di linguaggio della musica” (1979, 183). Solo che questa magia sonora agisce come un veleno che corrode, distrugge la vita: proprio mentre vorrebbe comprenderla, raffigurarla con perfetta aderenza nei suoi trasalimenti impercettibili, nelle sue analogie più fluide e sfuggenti.

Siamo ben oltre un problema squisitamente estetico. Siamo nel cuore del conflitto che caratterizza l'essenza della cultura moderna. Così si esprime un altro dei suoi imprescindibili interpreti: Georg Simmel, autore nel 1918 di un saggio che porta il titolo, non a caso, del *Conflitto della cultura moderna*.<sup>3</sup> La vita continuamente spezza, nel suo vorticoso fluire, il rigido cerchio di forme che tentano di afferrarla, di trasportarla in un ordine precostituito – osserva Simmel –, ma, a sua volta, essa stessa “è indissolubilmente vincolata alla necessità di diventare reale solo in forma del suo opposto, il che vuol dire in una *forma*” (Simmel 1976, 132).

Ha pienamente ragione Nietzsche, allora: la forma che meglio di ogni altra è in grado di rappresentare un conflitto del genere è la maschera calata sul volto del “commediante.” L'unico personaggio che sembra muoversi con disinvolta leggerezza tra antinomie così aspre e insidiose. L'unico personaggio in grado di assumere tutte le forme: manipolandole, intrecciandole, lasciandole scivolare l'una dopo l'altra. Peccato, però, che nel gioco ininterrotto di travestimenti rutilanti e fantasiosi non riesca a ricorrere all'ultima maschera: quella decisiva, che gli permetterebbe di esibire la sfrontata mendacità che impregna ogni suo gesto. Se gli appartenesse anche la sovrana capacità di irridere e destituire di senso gli effetti mimetici indotti dai propri travestimenti, il commediante diventerebbe senza dubbio l'icona esemplare della modernità: la figura in grado di aderire completamente alla costellazione di conflitti messi in luce sia da Nietzsche sia da Simmel. Purtroppo gli manca quest'ultimo guizzo. Gli rimarrà sempre estraneo il

---

<sup>3</sup> Cfr. Simmel 1976.

*duende* – direbbe García Lorca con la sua espressione intraducibile, quanto insostituibile –, <sup>4</sup> l'ispirazione tragica che lo muove.

Come di tutti i grandi commedianti, anche Wagner è animato da uno strenuo antagonismo nei confronti dell'artificialità da lui adoperata quale risorsa inesauribile del linguaggio artistico: da un lato, è intento ad applicarla nelle sue fibre intime con una progressione martellante; d'altro canto, però, si dimostra incapace di accordare all'artificio una piena legittimità estetica, di riconoscerlo come un destino inaggirabile che il linguaggio artistico della modernità è costretto a incrociare al culmine del suo dispiegamento. Ecco la contraddizione nella quale – secondo Nietzsche – rimangono impigliati, senza accorgersene, Wagner e l'intera cultura della *décadence*. Una volta teorizzato e sperimentato nell'ampia gamma delle sue modalità linguistiche, l'artificio viene ripresentato all'insegna della tradizionale "volontà di verità" (*Wille zur Wahrheit*), della intramontabile autenticità che avvolge il linguaggio artistico: così potente da inglobare nei vaticini del Poeta anche la simulazione, scaltra e raffinata, alla quale ricorre il commediante. Un altro passo del *Caso Wagner* è illuminante a tal riguardo:

Wagner ha quasi scoperto quale magia possa essere esercitata perfino con una musica decomposta e, per così dire, *elementare*. La sua coscienza di ciò giunge a qualcosa d'inquietante, così come vi giunge il suo istinto di non ritenere affatto necessaria la superiore normatività, lo *stile*. L'elementare è *sufficiente* – suono, movimento, colore, insomma la sensualità della musica. Wagner non fa mai i suoi calcoli da musicista, sulla base di una qualsiasi conoscenza di musicista: egli vuole l'effetto, non vuole altro che l'effetto. E conosce ciò su cui deve agire! – In questo ha la spregiudicatezza che aveva Schiller, che ha ogni uomo di teatro, con cui ha poi in comune il disprezzo del mondo che sente ai suoi piedi! ... Si è commedianti per il fatto che si ha il vantaggio di una sola cognizione che il resto degli uomini non ha: quel che deve agire come vero non può essere vero. Questo principio ... contiene l'intera psicologia del commediante, e contiene altresì – senza la minima ombra di dubbio – la sua morale. La musica di Wagner non è mai vera. – Ma *la si considera come vera*: e così tutto è a posto. (Nietzsche 1979, 184)

Proprio così: "Quel che deve agire come vero non può essere vero," se è il risultato di una riflessione attenta in ogni suo passaggio; se è l'espressione di una tecnica calibrata. Il doloroso disincanto nietzscheano non consente giustificazioni di alcun tipo. Non c'è altra redenzione per l'artificialità che la sua esibizione esplicita, anche spudorata.

Ogni verità, infatti, è il risultato di una precisa costruzione, perché non ammetterlo? Perché significherebbe avallare la degradazione dell'artista, lo svuotamento delle sue prerogative divinatorie, del suo consolidato potere demiurgico. È un'operazione alla quale Wagner e i tanti *décadents* dell'epoca si oppongono fermamente, difendendo un'aura antica e desueta: Nietzsche non si stanca di sottolinearlo. Come, nel corso della sua continua, sistematica

---

<sup>4</sup> Cfr. García Lorca 2007.

delegittimazione del modello estetico proposto da Wagner, non si stanca di ripetere, paradossalmente – lo afferma nella Prefazione del *Caso Wagner*:

comprendo perfettamente un musicista che oggi dica: “Odio Wagner, ma non sopporto più alcun'altra musica.” Ma comprenderei anche un filosofo che dichiarasse: “Wagner riassume la modernità. Non c'è niente da fare, si deve cominciare con essere wagneriani...” (Nietzsche 1979, 164)

L'ambiguità di Nietzsche nei confronti della *décadence* non potrebbe essere maggiore. Tensione critica e proiezione empatica si saldano in un nodo indissolubile. Non si guarisce mai in modo definitivo dalla *décadence* – continua a ripetere Nietzsche con ossessività implacabile –, si può solo convivere con le sue malie, con i suoi effetti venefici. Essi, oramai, appartengono all'evoluzione fisiologica, e dunque irreversibile, dell'arte moderna. Senza i travestimenti del commediante, senza il suo inesauribile guardaroba di maschere, come si potrebbero portare alla luce le *correspondances* – secondo il lessico di Baudelaire – più impalpabili, la rete di analogie che sfuggono all'occhio assuefatto dalle convenzioni? Maschere e travestimenti sono impregnati, infatti, alla stregua di gran parte dei dispositivi artificiali, di una plasticità linguistica dalla quale né il poeta né il musicista possono più prescindere.

Ne è pienamente convinto anche Visconti, soprattutto a partire dalla fine degli anni '60, quando comincia a mostrare i presupposti impliciti sui quali si era fino ad allora fondato il proprio rapporto con il cinema. A questa sorta di esperienza meta-linguistica sono interamente dedicati i suoi ultimi cinque film: *La caduta degli dei* (1969), *Morte a Venezia* (1971), *Ludwig* (1973), *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), *L'innocente* (1976).<sup>5</sup>

Sono tutti film che ruotano in vario modo intorno alla costellazione della *décadence*. Film che smascherano la frastagliata fenomenologia dell'inganno estetico, proprio mentre ne attestano l'insopprimibile necessità. Nessuno, infatti, all'altezza di questo spaccato cronologico, conosce meglio di Visconti – grazie anche alla sua attività teatrale e operistica – la forza prodigiosa, e insieme dannata, del travestimento. Un intreccio, questo tra prodigio e dannazione, la cui inestricabilità, nei film appena richiamati, viene da Visconti prepotentemente evidenziata: quasi per rimarcarne una volta per tutte la profonda tragicità.

Tragiche, profondamente tragiche, si dimostrano, nella *Caduta degli dei*, tutte le maschere che sfilano sul volto di Martin, il capostipite di questa perversa e, al tempo stesso, dolente saga del commediante, affidata da Visconti al proprio ineluttabile crepuscolo: *Götterdämmerung*, appunto, nell'accezione wagneriana del termine, ripreso, nella sua literalità, come

<sup>5</sup> Su questa parabola conclusiva della cinematografia cfr. Grande 1976; Bruni, Pravadelli 1997; Pravadelli 2000; Rondolino 2003.

sottotitolo originario del film. Crepuscolo, tramonto non solo di un'intera dinastia, ma del dispositivo scenico assunto a stile privilegiato di vita. Il commediante, nell'autodistruzione accanitamente perseguita, celebra il proprio trionfo. Si trasfigura nell'unico personaggio davvero immortale. Esce dalla storia, dal tempo (come Martin, capace di trasformare finanche la sua adesione al nazismo nell'inizio di una nuova farsa, o Friederich e Sofia, costretti al suicidio dalla rovinosa pulsione nichilista che li anima), per sopravvivere nella memoria; per insediarsi eroicamente in quello spazio fantasmatico che, da sempre, costituisce il prolungamento naturale della rappresentazione scenica.

Dal trionfale crepuscolo a un tramonto esangue e dimesso la distanza è meno lunga di quanto possa sembrare. Lo conferma *Morte a Venezia*. Rispetto alla *Caduta degli dei*, Visconti, nella sua rivisitazione della *décadence*, ha compiuto un ulteriore passo in avanti. Ha ritirato qualsiasi alibi eroico ai commedianti messi in scena. Gustav von Aschenbach, il protagonista del film, appare l'icona grottesca e patetica del principio stesso del travestimento. Lo scintillio scenografico che avvolgeva in un involucro dorato (ma imbevuto di micidiali veleni) *Senso* e *Il Gattopardo* sembra consegnato a un remoto passato, evocato solo per contrasto: per svelare il lutto indelebile impresso in ogni maschera; per ricordare – se qualcuno non lo avesse sempre presente – la distanza insormontabile che separa il commediante dalla vita autentica, dall'immediatezza piena e avvolgente dell'*hic et nunc* tratteggiato da Benjamin come polarità opposta all'esperienza estetica moderna.<sup>6</sup> 'Qui e ora' – *hic et nunc*, appunto – non avviene nulla nell'esistenza di Aschenbach, votata al differimento continuo del desiderio che il ricorso sistematico al travestimento sempre comporta. 'Qui e ora' è concesso unicamente lasciarsi morire: con il trucco disfatto, con il languore e l'impotenza scolpiti sul volto di Aschenbach nella scena finale del film. Solo la morte – una volta accantonata, come suggerisce Visconti, la compassata ironia a cui ricorre Thomas Mann per uno dei suoi irrinunciabili contraccolpi difensivi – può riscattare, e ribaltare in una testimonianza autentica, la grottesca clownerie di Aschenbach.

Visconti, infatti, al contrario di Mann è tutto dalla parte di Aschenbach. Non avverte la necessità, anzi l'urgenza, di proseguire, al pari di Mann, un'estenuante processo alla *décadence*, esclusivamente per esibirne una presunta immunità: solo apparente, però, visto che tale processo, iniziato nel 1901 con *I Buddenbrook*, si protrarrà fino al 1947, anno di pubblicazione del *Doktor Faustus*. Visconti, aderendo all'autenticità di Aschenbach, intende legittimare una volta per tutte il ricorso alla 'maschera': strumento indispensabile per comprendere, con distacco e disincanto inaspettati, la

---

<sup>6</sup> Cfr. Benjamin 2011.

genesi di quella artificialità che, da Wagner in poi, segnerà esplicitamente il destino dell'arte moderna.

Ecco perché, dopo *Morte a Venezia*, Visconti può anche fare a meno del crepuscolo, della gloriosa *Dämmerung*. Può proiettare i suoi fantasmi sullo sfondo dell'oscurità più tetra (nella quale già affondavano vari scorci di tre film precedenti, per molti aspetti decisivi: *Ossessione*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Vaghe stelle dell'Orsa...*). È quanto avviene in *Ludwig*, terzo e ultimo episodio della cosiddetta 'trilogia tedesca'.

L'ambito della *décadence*, in questa rielaborazione volutamente ridondante della storia di Ludwig II di Baviera, si è ulteriormente ampliato, e complicato. Il commediante è riuscito ancora una volta a presentarsi con maschere e costumi imprevedibili. Non si traveste più, come Martin nella *Caduta degli dei*, per dissimulare le patologie di un'identità vacillante, per arginare una paralizzante impotenza; o, come accade sempre nello stesso film a Friederich e Sofia, per fronteggiare le dislocazioni e le metamorfosi di un potere che continua a rivelarsi inafferrabile.

Questa volta ci si traveste per il motivo opposto: per eludere gli assordanti richiami che provengono dal potere, dalla mitografia del principio di sovranità. Impersonato da Ludwig nella sua integrale destituzione. Egli si sottrae all'esercizio del potere perché riconosce interamente – alla stregua di Carl Schmitt nella *Teologia politica* o di Walter Benjamin nel *Dramma barocco tedesco*<sup>7</sup> l'artificialità che lo permea, la tragica infondatezza su cui poggia. Ma gli mancano sia il cristallino disincanto di Schmitt sia le ou-topiche - nel senso etimologico del termine - accensioni di Benjamin. Abbacinato dal potere soggiogante dei valori ideali (proprio quelli perseguiti con dedizione incondizionata dagli 'esteti' kierkegaardiani), Ludwig non riesce a manovrare congegni e dispositivi illusori. Riesce unicamente a trasfigurarli, attraverso una sorta di redenzione demiurgica, in una forma di espressione comunque autentica: in una nuova Verità.

Siamo di fronte al medesimo itinerario percorso dagli altri commedianti messi in scena da Visconti. C'è una differenza, però: il commediante, a questo punto, ha perso del tutto la sua *hybris* originaria. Proprio come Ludwig nella parte finale del film, si rivela un manichino svuotato di ogni forza, incapace di ammiccare, di se-ducere; sempre più simile a una silhouette che si muove, attonita e impotente, nelle stanze regali della prigione edificata da lui stesso, metro dopo metro.

La claustrofilia gelosamente coltivata da Ludwig non si estingue con le sequenze del film. Possiede un seguito inaspettato. Si rivelano, infatti, una prigione non solo le stanze regali in cui si aggira Ludwig, ma anche quelle, di sicuro meno sfarzose, nelle quali si muove il Professore, protagonista di *Gruppo di famiglia in un interno* (un personaggio, non a caso, ispirato a uno

<sup>7</sup> Cfr. Schmitt 1972; Benjamin 1999.

dei massimi interpreti della *décadence*, Mario Praz, autore della *Carne, la morte e il diavolo*).<sup>8</sup>

Oramai, dopo questo film – rendiconto complessivo della paralisi indotta da un'estetica dell'artificio che si incunea in ogni piega dell'esistenza –, tutto è pronto per la resa finale del commediante, per la sua auto-dissoluzione, la quale non può che essere affidata, ovviamente, a uno sprezzante *coup de théâtre*: esemplarmente siglato, nell'*Innocente*, dal suicidio di Tullio Hermil.

La parabola artistica di Visconti si è conclusa, lasciando aperto l'intero arco di problemi con cui si è misurata nel corso degli ultimi film. Lasciando sospesi, soprattutto, i conti con la *décadence*. Anche quando l'ultimo commediante, Tullio Hermil – ancora più versatile, nei suoi travestimenti, del personaggio creato da D'Annunzio –, sta per sparire, la saga che lo ha visto protagonista non si è certo esaurita. Prosegue attraverso un altro commediante, astuto e spregiudicato per eccellenza: il regista, appunto. La sua abilità è tale da non avere bisogno di maschere. Riesce a recitare senza travestimenti, mostrando con naturalezza la propria natura ingannevole. Per Visconti, autentica, "vera" fino in fondo, avrebbe detto Nietzsche.

## BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, W. 1999 [1928]. *Il dramma barocco tedesco*. Trad. it. di F. Cuniberto. Torino: Einaudi.
- BENJAMIN, W. 2011 [1936]. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. F. Valagussa (cur.). Trad. it. di E. Filippini. Torino: Einaudi.
- BOURGET, P. 1883. *Essais de psychologie contemporaine*. Paris: Lemerre.
- BRUNI, D., PRAVADELLI, V. (eds.). 1997. *Studi viscontiani*. Venezia: Marsilio.
- GARCÍA LORCA, F. 2007 [1933]. *Gioco e teoria del duende*. Milano: Adelphi.
- GRANDE, M. 1976. "L'ultimo Visconti. Le immagini della storia." In F. Di Giammatteo (ed.). *La controversia Visconti*, 35–49. Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri.
- KIERKEGAARD, S. 1976 [1843]. *Enten – Eller. Un frammento di vita, Vol. 1*. Milano: Adelphi.
- KIERKEGAARD, S. 1978 [1843]. *Enten – Eller. Un frammento di vita, Vol. 3*. Milano: Adelphi.
- NIETZSCHE, F. 1979. *Scritti su Wagner*. Trad. it. di S. Giametta e F. Masini. Milano: Adelphi.
- PRAVADELLI, V. (ed.). 2000. *Il cinema di Luchino Visconti*. Venezia: Biblioteca di Bianco&Nero.
- PRAZ, M. 1966 [1930]. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni.
- RONDOLINO, G. 2003. *Luchino Visconti*. Torino: UTET.
- SCHMITT, C. 1972 [1922]. "Teologia politica: quattro capitoli sulla dottrina della sovranità." In G. Miglio, P. Schiera (eds.). *Le categorie del 'politico'. Saggi di teoria politica*. Bologna: il Mulino.
- SIMMEL, G. 1976 [1918]. *Il conflitto della cultura moderna e altri saggi*. Roma: Bulzoni.

<sup>8</sup> Cfr. Praz 1966.