

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

	<i>Massimo De Grassi</i>			<i>Andrea Bellavita</i>
7	Prefazione	117	Martin e Konrad: figli senza padri. Una lettura psicoanalitica di <i>La caduta degli dei</i> e <i>Gruppo di famiglia in un interno</i>	
	<i>Paolo Quazzolo</i>			
13	Visconti e il melodramma			
	<i>Luciano De Giusti</i>			<i>Massimo De Grassi</i>
37	Un soggetto per <i>Ossessione</i> , ovvero <i>Palude</i>	127	Visconti e l'arte figurativa: una passione di famiglia	
	<i>Stefania Parigi</i>			<i>Cristina Benussi</i>
47	Donne e streghe. Le novelle di Luchino Visconti	179	Prove di scrittura: <i>Angelo</i>	
	<i>Mattia Cinquegrani</i>			
71	Die deutsche Trilogie. La riflessione storico-politica nell'ultimo cinema di Visconti	191	Umberto Orsini: una testimonianza a cura di Paolo Quazzolo	
	<i>Mauro Giori</i>			
85	Alla corte di Re Luchino. Visconti visto dalla stampa dell'estrema destra laica			

Prefazione

MASSIMO DE GRASSI

Questo volume, intitolato *Luchino Visconti oggi: il valore di un'eredità artistica*, raccoglie i risultati di una ricerca condotta da alcuni studiosi del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Trieste, con il contributo di colleghi degli Atenei di Roma, Milano e dell'Insubria, che ha avuto un suo primo momento di discussione e verifica in due giornate di studi interdisciplinari tenutesi a Trieste nel maggio del 2017, terminate con la straordinaria partecipazione di Umberto Orsini che in un incontro pubblico ha ricordato il suo sodalizio con il regista lombardo.

L'idea di una ricerca di questo tipo nasceva da alcune considerazioni di carattere storiografico, rese ancora più urgenti dall'approssimarsi del quarantennale della scomparsa del maestro. Dopo aver alimentato per decenni una cospicua mole di pubblicazioni per la sua indubitabile collocazione cruciale nel dibattito sugli sviluppi dello spettacolo italiano del secondo Novecento, l'opera di Luchino Visconti, sia teatrale sia cinematografica, aveva conosciuto una fase di minore attenzione critica, con studi e riflessioni che sono andati via via diradandosi. L'ultima significativa ondata di contributi si è avuta intorno al 2006, in concomitanza con il trentennale della scomparsa del grande regista. Venne pubblicata allora la raccolta degli scritti sul teatro di Visconti a opera di Gerardo Guerrieri. A quell'anno risale anche un convegno milanese sulle regie viscontiane di teatro i cui interventi furono pubblicati due anni più tardi nel volume curato da Nadia Palazzo. A quello stesso 2006 risale anche un sintetico profilo dell'opera cinema-

tografica firmato da Andrea Bellavita. È invece datato 2010 il corposo volume di Federica Mazzocchi sulle regie teatrali di Visconti. I principali contributi degli anni successivi si sono poi soffermati su singoli film (*Senso*, *Il Gattopardo*, *Morte a Venezia*) senza che venisse messo a tema un inquadramento più generale.

Il proposito di un ripensamento interdisciplinare che si interrogasse sull'attualità dell'opera viscontiana nel suo insieme acquistava quindi un rilievo particolare all'indomani del quarantennale della scomparsa del grande regista (1976-2016).

L'obiettivo principale che il progetto si prefiggeva era quello di incrementare le conoscenze interdisciplinari sulla figura di Luchino Visconti. In particolare ci si proponeva di mettere a fuoco la cospicua eredità lasciata dal suo cinema e dalla sua vasta attività teatrale analizzandone le varie fasi e i loro sviluppi. I componenti del gruppo di ricerca hanno dato vita a una capillare indagine sui materiali archivistici dell'artista e sui contesti culturali dove quest'ultimo si è trovato a operare durante la sua lunga carriera, cercando di dare nuove aperture alla ricerca.

Nel saggio di apertura, dal titolo *Visconti e il melodramma*, Paolo Quazzolo compie un'approfondita analisi sulle regie di Visconti nel campo del teatro musicale. Dopo aver insistito sulla vastità e complessità delle numerosi ma assai selezionati interventi teatrali viscontiani, scalati nel loro complesso tra il 1945 e il 1973, l'autore si sofferma sull'unico documento da cui è possibile ricavare qualche indicazione attorno la teoria scenica del regista lombardo, il testo *Vent'anni di teatro*, apparso su "L'Europeo" del marzo 1966, dove Quazzolo individua alcuni punti chiave: l'idea che ha sempre guidato il pensiero di Visconti, è che a teatro l'aspetto visivo riveste un ruolo fondamentale, e per ottenere questo occorre uno sviluppatissimo rigore scenico che nasce dal rispetto assoluto che un regista deve al testo drammatico.

Partendo da queste considerazioni si passa all'analisi del fondamentale impegno di Visconti nel teatro d'opera, con 22 messe in scena lungo la sua carriera: da *La vestale* di Gaspare Spontini per il Teatro alla Scala di Milano nel 1954, con Maria Callas come protagonista, alla *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini, che debuttò al Teatro Nuovo di Spoleto il 21 giugno 1973 nell'ambito del Festival dei Due Mondi. Un arco temporale di quasi vent'anni che vede il regista elaborare via via un nuovo linguaggio registico. A Visconti si deve infatti un grande impegno nella ricostruzione del contesto storico, sia attraverso un attento uso di scene e costumi, sia attraverso l'utilizzo di un forte realismo scenico, del tutto inedito per l'epoca, prendendo così le distanze da una messinscena piatta e interamente legata alle didascalie del libretto tipica del tempo e per larghi tratti ancora ferma a modelli ottocenteschi. Intuizioni che spesso spiazzarono pubblico e critica, ma che furono in grado di costruire un discorso critico del tutto nuovo, in cui venivano sottolineate le varie implicazioni culturali con l'epoca in cui il testo teatrale era stato concepito.

Nel contributo successivo, intitolato *Un soggetto per Ossessione, ovvero Palude*, Luciano De Giusti indaga la genesi del processo creativo che aveva portato al primo lungometraggio viscontiano. Il soggetto, intitolato *Palude*, conservato presso il fondo archivistico dell'artista depositato alla Fondazione Istituto Gramsci di Roma, aveva consentito a Visconti di passare le maglie della censura fascista che in precedenza gli aveva impedito di esordire con l'adattamento de *L'amante di Gramigna* di Verga. Oltre al suo indubbio valore simbolico, nel documento viene individuata la prima aurorale elaborazione del processo di adattamento di *Il postino suona sempre due volte*, il romanzo di James Cain sul quale di fatto verrà edificata la struttura narrativa del film.

Nel saggio viene evidenziato come il soggetto abbia l'ampiezza e il respiro di un trattamento, e assuma un particolare rilievo storiografico non solo per la prefigurazione di alcune significative differenze rispetto all'opera finita, ma anche perché è utile nel ricomporre la filiera generativa e fornisce pregnanti indicazioni sulla poetica di Visconti e l'orientamento estetico comune al suo gruppo di collaboratori, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini e Mario Alicata: tra queste la scelta di un paesaggio autentico, quello della palude di Comacchio, che appare perfettamente in linea con le dinamiche del nascente neorealismo.

Dalla tripla comparazione del testo analizzato con il romanzo, la sceneggiatura e il testo filmico appare ben chiaro in che modo il soggetto costituisca un punto di saldatura, consentendo di comprendere l'operazione di adattamento compiuto dal gruppo di lavoro di Visconti, delineando con chiarezza le difformità rispetto al testo di Cain e l'originalità della ricomposizione, ma anche come *Il postino suona sempre due volte* non possa essere stato soltanto una «traccia aneddotica», come ebbe a minimizzare lo stesso Visconti.

Stefania Parigi, autrice di *Donne e streghe. Le novelle di Luchino Visconti*, analizza le figure femminili protagoniste di tre mediometraggi inseriti in altrettanti film collettivi cui il regista partecipa tra il 1953 e il 1967, cimentandosi così con la forma breve del racconto. Nel 1953 realizza *Anna Magnani*, che fa parte di *Siamo donne*; nel 1962 *Il lavoro*, compreso in *Boccaccio '70*, e nel 1967 *La strega bruciata viva*, episodio di *Le streghe*.

L'autrice individua dapprima i tratti comuni dei tre lavori, che sono, in prima battuta, legati in un modo o nell'altro alla figura di Cesare Zavattini, con cui Visconti aveva condiviso lo stesso "spirito del tempo", per quanto le loro idee di cinema non si muovessero in sintonia.

Oltre a condividere la matrice zavattiniana, con le inevitabili correzioni dettate dalla sensibilità di Visconti, per Stefania Parigi le tre opere in esame hanno molti altri punti in comune: nascono tutte da una precisa commissione o da un invito; sono incentrate su di una figura femminile; riflettono sul divismo e su forme analoghe di prestazione d'opera; analizzano il presente o l'immediato passato della società e dello spettacolo usando il registro della commedia, con spunti parodici e talvolta apertamente sarcastici; sono poi intrisi di allusioni e di richia-

mi autobiografici che giocano ora sui nomi propri, ora sulle parole, ora sui volti e personaggi del cinema di Visconti.

Il risultato, secondo Parigi, è che analizzati in sequenza i tre racconti filmici documentano con efficacia il passaggio da un'epoca a un'altra, dall'etica del dopoguerra alla distruzione dei valori prodotta dal boom economico e dalla modernizzazione.

Nel contributo successivo, *Die deutsche Trilogie. La riflessione storico-politica nell'ultimo cinema di Visconti*, Mattia Cinquegrani propone una sua analisi sul corpus di film d'ispirazione e di ambientazione germanica su cui Visconti ragiona e lavora a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta. Com'è noto, quella che in origine doveva essere una tetralogia, visto che doveva comprendere un a lungo immaginato adattamento di *Der Zauberberg* di Thomas Mann, si concretizzerà in una trilogia, composta da *La caduta degli Dei* (1969), *Morte a Venezia* (1971) e *Ludwig* (1974). Nella lettura critica le tre opere sono considerate come punto apicale del decadentismo di Visconti e dell'allontanamento da quella visione politico-ideologica che aveva caratterizzato i primi vent'anni della sua produzione filmica.

L'analisi di Cinquegrani su questi lavori mette tuttavia in luce una riflessione complessiva di ampio respiro sui temi della storia e della politica. Come sempre nel cinema di Visconti, 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.

Nell'ampio arco cronologico 'coperto' dai tre lungometraggi, la storia tedesca diventa il paradigma dove possono essere rinvenute tutte le tracce delle trasformazioni che hanno condotto il Vecchio Mondo alla sua forma contemporanea. Il regista prova così a rendere conto di questa lenta rivoluzione, indagandone la successione cronologica e il grado di penetrazione culturale. In questo contesto l'arte perde la propria capacità di creare dei sistemi culturali dominanti per cedere alla soggettività delle pulsioni più viscerali, e la riflessione di Visconti ne riporta fedelmente gli sviluppi.

L'intervento di Mauro Giori, dal titolo *Re Luchino e la sua corte. Visconti visto dalla stampa dell'estrema destra laica*, ha analizzato l'atteggiamento assunto dall'estrema destra laica nei confronti di Luchino Visconti. Punto chiave di questa lettura è stato lo spoglio di quattro periodici: "Candido", "Meridiano d'Italia", "Il Borghese" e "Lo Specchio" che sono stati considerati esemplari per individuare quale fosse l'atteggiamento nei confronti del regista da parte della critica e dell'opinione pubblica che si identificava in ideologie anticomuniste.

Lo scopo era quello di ricostruire una parte trascurata della fortuna critica del regista, legata a recensori che spesso gli studi hanno semplicemente ignorato o richiamato solo per certificare l'esistenza di uno schieramento critico allineato su posizioni pregiudizialmente avverse.

Dalla ricostruzione delle specificità di questa parte della fortuna critica, Giori passa poi alla più complessa ricomposizione dell'immagine pubblica di Visconti, costruita tramite l'analisi di articoli politici, commenti di attualità e anche molti e volgari pettegolezzi sul privato. Il risultato è un'immagine che si intreccia profondamente con la ricezione critica complessiva dell'opera del regista. Una ricezione che, per quanto tratti rozza nelle sue forme, acquista tuttavia un notevole valore se messa a confronto con quella spesso di segno opposto e ricca di studiati silenzi fornita dai sostenitori di sinistra: la sintesi delle due posizioni offre un complemento essenziale per comprendere ciò che Visconti ha rappresentato per trent'anni per la cultura e la società italiana.

Andrea Bellavita, nel suo saggio *Martin e Konrad: figli senza padri. Una lettura psicoanalitica di La caduta degli dei e Gruppo di famiglia in un interno*, parte dagli studi lacaniani sviluppati in questo ambito da Massimo Recalcati, che vedono nel tramonto definitivo della figura edipica del padre una delle caratteristiche del nostro tempo. Questo tramonto è però uno dei temi centrali nel cinema viscontiano, specie nella sua fase più tarda. Bellavita individua in Martin e Konrad, non a caso entrambi interpretati da Helmut Berger, le due figure figliali che meglio incarnano questa congiuntura e che interagiscono con più efficacia, soprattutto il secondo, con il sistema socio-culturale italiano: sia segnando il percorso evolutivo della linea creativa di Visconti, sia in relazione al contesto storico di uscita dei film. Dall'analisi parallela dei comportamenti dei due personaggi e del contesto storico in cui Visconti fa svolgere la loro vicenda, Bellavita giunge quindi alla inevitabile conclusione che si tratta di «figli senza padri».

Il saggio successivo, *Visconti e l'arte figurativa: una passione di famiglia*, firmato da Massimo De Grassi, vuole analizzare alcuni aspetti dei rapporti di Visconti con l'arte figurativa, sia in forma di collezionismo privato, legato soprattutto al proprio ambiente domestico, sia indagando sul peso avuto dalla pittura nella sua attività cinematografica e teatrale.

Punto di partenza il fondo fotografico del lascito viscontiano alla Fondazione Gramsci, da dove emerge il gusto eclettico ma raffinatissimo del regista.

Con il suo *Prove di scrittura*: Angelo, Cristina Benussi analizza le radici letterarie e i possibili sviluppi dell'abbozzo di romanzo scritto da Visconti presumibilmente tra il 1930 e il '37. Il tema era quello dell'adolescente alla scoperta dell'esistenza di pulsioni sconosciute, già da tempo presente nella letteratura europea e anche, sia pure con maggiori difficoltà, nella letteratura italiana contemporanea. Visconti è tuttavia tra i primi ad affrontare il tema, poi riproposto con modulazioni diverse lungo tutto l'arco della sua produzione cinematografica e narrativa. Nello sviluppo del testo viscontiano, purtroppo mai concluso, l'autrice individua poi i molti riferimenti letterari della ricerca culturale e artistica del futuro regista.

Chiudono il volume i vividi ricordi delle frequentazioni viscontiane di Umberto Orsini intervistato da Paolo Quazzolo. Il grande attore aveva infatti lavorato ne *La caduta degli dei* (1969) e in *Ludwig* (1973), oltre che, a teatro, nell'*Arielda* di Giovanni Testori, andata in scena al Teatro Eliseo di Roma il 22 dicembre 1960 e in *Tanto tempo fa* di Harold Pinter, ultimo spettacolo di prosa diretto da Visconti, che debuttò a Roma, al Teatro Argentina, il 3 maggio 1973.

Visconti e il melodramma

PAOLO QUAZZOLO

Tra il 1945, anno in cui Visconti si avvicina per la prima volta al teatro firmando la regia di *Parenti terribili* di Jean Cocteau¹, e il 1973 quando va in scena al Teatro Nuovo di Spoleto *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini, l'artista milanese firma la regia di 66 spettacoli. Di questi, 44 sono ideati per il teatro drammatico, mentre gli altri 22 riguardano quello musicale. Si tratta di un numero importante che, messo a confronto con la pur corposa produzione cinematografica (18 film), dimostra come le attenzioni di Visconti fossero rivolte in buona parte al teatro. Tra i 22 spettacoli firmati per il palcoscenico musicale rientrano anche la rivista *Festival* di Age, Scarpelli, Verde e Vergani, proposta al Teatro Nuovo di Milano il 13 ottobre 1954 con la supervisione registica di Visconti²; *Mario e il mago*, un'azione coreografica ideata dallo stesso Visconti e tratta da un racconto di Thomas Mann,

¹ Lo spettacolo va in scena al Teatro Eliseo di Roma il 30 gennaio. Ne sono interpreti Gino Cervi, Rina Morelli, Andreina Pagnani, Lola Braccini e Antonio Pierfederici. Prima di questo spettacolo, Visconti aveva lavorato a teatro in *Carità mondana* (Compagnia di Romano Calò, Como, Teatro Sociale, 1936) e in *Il dolce aloe* di Jay Mallory (Milano, Compagnia di Romano Calò, Teatro Manzoni, 1936), per le quali risulta abbia curato la messinscena. Si ha inoltre notizia che abbia curato le scene per la commedia di Henry Bernstein *Il viaggio*, presentata nel 1938 al Teatro del Casino Municipale di San Remo.

² Ne furono interpreti Wanda Osiris, Henri Salvador, Nino Manfredi, Raffaele Pisu, Alberto Lionello ed Elio Pandolfi. Coreografia di Ted Cappy; direttore d'orchestra M° Razza.

sulla musica di Franco Mannino, andata in scena al Teatro alla Scala di Milano il 25 febbraio 1956³; la *Maratona di danza*, un balletto su musiche di Hans Werner Henze, libretto e regia di Visconti, presentato alla Städtische Oper di Berlino il 24 settembre 1957⁴. I rimanenti 19 spettacoli sono tutti melodrammi, messi in scena in alcuni tra i più prestigiosi teatri lirici europei, e costituiscono un punto di riferimento per la storia della regia musicale in Italia, un momento di svolta e svecchiamento rispetto modelli di ascendenza ottocentesca che, a metà Novecento, ancora persistevano sui palcoscenici del nostro Paese.

Dell'attività teatrale di Luchino Visconti rimangono poche documentazioni, fatta eccezione per un numero consistente di preziosissime foto di scena, di una altrettanto cospicua rassegna stampa, nonché l'epistolario con svariati uomini di teatro. L'Archivio personale del regista milanese, oggi conservato presso l'Istituto Gramsci di Roma, non contiene quaderni di regia, o altri materiali che testimonino le varie fasi del suo lavoro artistico. Solo sporadici appunti, qualche raro schema relativo soprattutto ai movimenti delle masse corali, gli spartiti dei melodrammi da lui messi in scena che tuttavia, ancora una volta, si dimostrano avari di annotazioni. A tutto ciò si aggiunge che, contrariamente a quanto accadde per altri registi⁵, Visconti non volle mai documentare filmicamente i suoi spettacoli teatrali. Questo può destare meraviglia, soprattutto se si considera che egli fu tra i maggiori registi cinematografici del suo tempo. In verità, il rifiuto di Visconti a fermare per sempre su un supporto video le sue messinscena, può forse essere spiegato con la motivazione che egli considerava lo spettacolo teatrale non solo un linguaggio diverso da quello filmico, ma soprattutto un evento unico e irripetibile, che quindi sarebbe stato in qualche modo snaturato se riprodotto attraverso un mezzo meccanico.

L'unico documento da cui è possibile ricavare qualche indicazione attorno la sua teoria della scena, è un saggio dal titolo *Vent'anni di teatro*, apparso su "L'Europeo" n. 13-14 del marzo 1966⁶, ove il regista, ripercorrendo la sua attività in palcoscenico, esprime alcuni concetti teorici. Questi principi hanno sorretto il suo lavoro artistico sia in ambito drammatico sia musicale. L'idea di partenza, quella che ha sempre guidato il pensiero di Visconti, è che a teatro l'aspetto visivo riveste un ruolo fondamentale. «Ho sempre pensato che il teatro dev'essere prima di tutto spettacolo, cioè espressione di un fatto visivo. Una messinscena va considerata solo in rapporto al testo e all'interpretazione che se ne dà. Se faccio la *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller, evidentemente non ho bisogno

3 Fu interpretato dal ballerino Jean Babilée, l'attore Salvo Randone e la cantante Luciana Novaro. Coreografie di Leonida Massoine; direttore d'orchestra Luciano Rosada.

4 Lo spettacolo fu interpretato da un corpo di ballo capitanato da Jean Babilée. Coreografie di Dick Sanders; direttore d'orchestra Richard Kraus.

5 Pensiamo ad esempio a Giorgio Strehler, di cui molti sono gli spettacoli documentati tramite riprese video.

6 Il testo dell'articolo è oggi leggibile sul sito web luchinovisconti.net

di una scenografia imponente. Ma se faccio un dramma del Seicento, poniamo di John Ford, devo tener conto per forza degli elementi elisabettiani, che sono spietatamente spettacolari. Quando presentai *Rosalinda* di Shakespeare, sapevo che doveva essere uno spettacolo soprattutto da godere con gli occhi»⁷. E, in un quadro visivo estremamente ricco, ciò che più interessava a Visconti era la precisione quasi antiquaria nel ricostruire gli ambienti. «Fin da principio io fui convinto che anche gli attori più dotati avessero bisogno, per recitare in questo teatro nuovo, di aver intorno un'atmosfera di autenticità. Da principio la cura che mettevo nella messinscena suscitò molte perplessità, forse anche molte ironie, ma gli attori più intelligenti capirono cosa significasse quella mia pretesa di avere sulla scena cose vere, precise, esatte»⁸. Da qui, come è ampiamente noto, le accuse che ripetutamente la critica rivolse a Visconti di eccessivo realismo, di esagerata imponenza degli allestimenti e, infine, di inutile sperpero economico. «La verità è che le accuse di spreco e di compiacimento edonistico nella messinscena mi son sempre venute da gente che crede sia ancora un lusso mangiare al vagone ristorante. Negli ultimi tempi, devo dire, queste accuse si sono notevolmente affievolite, ma ogni tanto c'è ancora qualcuno che ricade, in buona o in cattiva fede, nel solito equivoco»⁹.

Un secondo concetto che emerge da questo scritto viscontiano è quello di «ripulitura» e rigore scenico, considerato come indispensabile per un rinnovamento del teatro italiano. «Quando noi lo aggredimmo, con le nostre idee e le nostre iniziative spesso considerate folli, il teatro italiano era ancora la conseguenza diretta di quello ottocentesco»¹⁰. Infatti, secondo Visconti, «il livello era bassissimo, negli allestimenti come nella recitazione»¹¹, vigeva un atteggiamento di approssimazione e gli attori avevano «un estremo bisogno d'esser inquadrati in una visione del teatro più ordinata, più disciplinata e cioè più culturale»¹². Quindi «Più che un lavoro d'invenzione, da principio il nostro fu un lavoro di ripulitura. Bisognava mettere ordine sul palcoscenico, imporre una disciplina di tipo nuovo agli attori, e dare allo spettacolo una precisa impronta di verità. [...] Occorreva eliminare il pressapochismo, esigere che la buona recitazione non fosse limitata ai principali attori, togliere dalla scena i fondali ondegianti e da tutto lo spettacolo il vecchio vizio dell'improvvisazione»¹³.

7 Luchino Visconti, *Vent'anni di teatro*, in «L'Europeo», n. 13-14, marzo 1966. Si cita da: Luchino Visconti, *Il mio teatro* a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Renzo Renzi, Bologna, Cappelli, 1979, vol. II, p. 358.

8 Ivi, p. 357.

9 Ivi, p. 358.

10 Ivi, p. 355.

11 Ibidem.

12 Ibidem.

13 Ivi, p. 357.

Ma se gli attori dovevano sottostare a una nuova ferrea disciplina, il pubblico, da parte sua, andava rieducato. «Un'altra battaglia, vent'anni fa, la feci con il pubblico: poco puntuale nell'arrivare in sala, poco riguardoso verso il nostro lavoro, insomma poco teatrale. Andava rieducato, e subito. Fu così che decisi di non consentirgli più di arrivare in ritardo. Nei miei spettacoli vigeva questa regola: si cominciava alle nove in punto e appena si spegnevano le luci in sala non entrava più nessuno»¹⁴. In altre parole era necessario insegnare al pubblico italiano il rispetto per il lavoro dell'attore, attribuendo maggiore dignità a tutto il teatro. Visconti con queste affermazioni si richiama a quanto fatto, già agli inizi del Novecento, da Arturo Toscanini alla Scala, quando il celebre direttore impose lo spegnimento delle luci durante lo spettacolo. Anche nel grande teatro milanese, infatti, permaneva l'abitudine, tutta italiana, «di considerare il teatro come un grande salotto»¹⁵. Nonostante tutto, rimarcava Visconti, «in una parte del pubblico italiano c'è ancora questa strana mentalità; si va a teatro per vedere lo spettacolo ma anche per motivi che non hanno niente a che fare con il teatro. Si chiacchiera durante la recita, si fanno commenti, si tira tardi nel foyer durante l'intervallo»¹⁶.

Un altro concetto teorico espresso da Visconti è quello relativo al rispetto assoluto che un regista deve al testo drammatico. Pur intervenendo talora con tagli o revisioni linguistiche, tuttavia per il regista milanese in teatro «c'è il rispetto che si deve all'autore e a un testo, che spesso è un classico»¹⁷. Esistono quindi ritmi da seguire, schemi drammaturgici imposti dagli atti, un'architettura preordinata dello spettacolo, e solo raramente «un regista può anche permettersi la libertà di sconvolgere lo schema predisposto dall'autore, se ciò gli consente di ottenere certi risultati»¹⁸. Commentando il successo ottenuto a Roma nel 1965 con la messinscena del *Giardino dei ciliegi* di Anton Cechov, Visconti sosteneva che un così ampio consenso di pubblico era dovuto proprio al rispetto con cui egli si era avvicinato al dramma dell'autore russo: «Non c'era bisogno d'inventare nulla, semplicemente bastava tener conto di quelle che erano, già nel 1903, le intenzioni dell'autore»¹⁹.

Nel saggio apparso sull'«Europeo», è inoltre espressa la necessità, tutta nuova per il teatro del tempo, di provare a lungo prima di presentarsi al pubblico. E questo Visconti lo fece sin dal suo primo spettacolo: «Nel dicembre del '44, quando mi fu proposta la regia dei *Parenti terribili* all'Eliseo di Roma, la prima cosa che chiesi fu questa: «Quanti giorni di prove mi date?»»²⁰. Ma non basta. Una delle novità più significative, al fianco dell'abolizione del suggeritore, fu lo scardina-

¹⁴ Ivi, p. 356.

¹⁵ Ivi, p. 357.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ivi, p. 359.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ivi, p. 352.

²⁰ Ivi, p. 355.

mento della struttura fissa delle compagnie. Secondo un'antica tradizione, all'epoca esisteva ancora il sistema dei ruoli fissi: «La Pagnani era la primadonna, la seconda donna era la Morelli, la Braccini faceva da promiscua-madre. Cervi il primo attore e Stoppa l'attore brillante. Io diedi la parte della seconda donna alla Braccini, feci fare l'attrice giovane alla Morelli, e scatenai il finimondo»²¹.

E, infine, Visconti chiarisce il suo concetto di spettacolo teatrale, evocando, non a caso, le teorie dei padri della regia: «Il teatro richiede una partecipazione collettiva. È un rito, chiamiamolo pure così, che si celebra ogni volta in pubblico, davanti a dei fedeli. Ma non è mai qualcosa che si ripete in maniera uguale. Dopo aver messo in scena un testo ho sempre constatato, assistendo a recite successive, che inevitabilmente lo spettacolo varia di sera in sera. Il teatro, in un certo senso, si reinventa un po' a ogni rappresentazione, davanti a pubblici diversi, in sale diverse, su palcoscenici diversi. È proprio questo, credo, il vero segreto della sua vitalità»²².

Vent'anni di teatro rimane dunque un documento assolutamente prezioso a fronte di una mancanza pressoché totale di altri scritti teorici. E i principi in esso espressi, seppure riferiti per lo più al teatro drammatico, possono essere in buona parte applicati anche al lavoro che Visconti fece sul palcoscenico del melodramma. Lo stesso regista, infatti, rispondendo alla frequente domanda su quale delle tre attività – cinema, teatro, lirica – egli preferisse, dichiarava che «è sempre lo stesso lavoro. Malgrado l'enorme diversità dei mezzi usati, il problema di far vivere uno spettacolo è sempre uguale»²³. Ed effettivamente all'opera come a teatro, egli si pose quale rinnovatore della messinscena, applicando anche qui il concetto di realismo, insistendo sul primato dell'aspetto visivo, creando allestimenti talora imponenti ma pur sempre legati all'estetica del lavoro messo in scena, richiedendo ai cantanti di divenire veri attori, liberandosi da una serie di convenzioni sceniche di stampo ottocentesco che imponevano loro una mobilità essenzialmente frontale, e una gestualità stereotipata e a tratti esagerata. E, allo stesso modo, anche sul palcoscenico del melodramma Visconti richiedeva un numero di prove molto più elevato rispetto le consuetudini di allora, così come spiccate capacità interpretative in tutti i cantanti, da quelli principali sino ai ruoli secondari. Vicino al mondo musicale per tradizione di famiglia – aveva studiato violoncello sotto la guida di Lorenzo de Paolis²⁴, il padre, il duca Giuseppe, era uno dei finanziatori del Teatro alla Scala, mentre il salotto di famiglia era regolarmente frequentato da musicisti quali Arturo Toscanini – non a caso Visconti ebbe più volte a dichiarare che «La forma forse più completa di spettacolo, secondo me, resta ancora il melodramma, dove convergono parole,

²¹ Ibidem.

²² Ivi, p. 361. Il che chiarisce, in parte, quanto accennato in precedenza circa l'ostilità di Visconti nel fissare per sempre uno spettacolo su un supporto video.

²³ Ivi, p. 359.

²⁴ Lorenzo de Paolis (1890-1965), violoncellista, compositore e direttore d'orchestra di origini napoletane.

canto, musica, danza, scenografia. [...] Fare uno spettacolo d'opera per me è sempre un'attività molto gradevole e mentalmente riposante: poche cose mi rasserenano più della musica»²⁵.

Il primo contatto con il mondo del melodramma Visconti lo maturò in modo del tutto particolare, vale a dire attraverso il cinema. Dopo aver partecipato nel 1940, in qualità di assistente, alle riprese del film *Tosca* di Jean Renoir tratto dall'omonimo dramma di Victorien Sardou e dal melodramma di Giacomo Puccini²⁶, Visconti pone in apertura del suo film *Senso* (1954), una lunga sequenza girata all'interno del Teatro La Fenice di Venezia: qui si immagina sia in corso una recita del *Trovatore* di Giuseppe Verdi. Lungo i titoli di testa e per i primi minuti della pellicola assistiamo alla conclusione del terzo atto del melodramma, dove Manrico e Leonora stanno per sposarsi. Alla notizia che sua madre è stata catturata e sta per essere arsa sul rogo, Manrico si precipita in soccorso intonando la celebre aria *Di quella pira*. Dopo l'intervallo teatrale, e l'avvio della vicenda narrata nel film, assistiamo all'inizio del quarto atto, ove Leonora giunta alla torre ove Manrico è stato frattanto imprigionato, intona l'aria *D'amor sull'ali rosee*. Le immagini con cui si apre *Senso* vanno tuttavia considerate con particolare attenzione: non documentano infatti il modo in cui Visconti metteva in scena il melodramma, quanto piuttosto offrono un saggio della sua capacità nel ricostruire, con attenzione antiquaria, un contesto storico. La vicenda narrata in *Senso*, tratta dall'omonimo racconto di Camillo Boito, è infatti ambientata nel 1866 e Visconti ricostruisce sul palcoscenico della Fenice una tipica messinscena di metà Ottocento: lo si riconosce dalle scenografie dipinte, dalla presenza delle luci della ribalta, dalla gestualità enfatica e dalle posture essenzialmente frontali dei cantanti, così come dalla sistemazione dell'orchestra a livello della platea e non nel golfo mistico. Insomma, potremmo dire un saggio di messinscena che andava nella direzione esattamente opposta da quella che, solo pochi mesi più tardi, inizierà ad essere perseguita da Visconti nelle sue regie liriche.

Nonostante la sua passione per la musica, Visconti si avvicina al melodramma piuttosto tardi. La sua prima esperienza infatti avviene nel 1954, quando ha quasi cinquant'anni, lavora ormai da dieci e ha già firmato la messinscena di oltre venti spettacoli teatrali (molti di assoluta importanza), e cinque film, tra i quali *La terra trema* e *Bellissima*. A chi è dovuto questo ritardo? Non certamente ai teatri lirici che, viceversa, sull'onda dei successi teatrali e cinematografici, più volte l'avevano cercato. Esistono infatti, nell'epistolario dell'Archivio Visconti, numerose lettere che testimoniano proposte di lavoro che il regista, tuttavia, declinava regolarmente. Già nel 1949 Francesco Siciliani aveva contattato Visconti proponendogli una regia nel contesto del "Maggio Musicale Fiorentino". In seguito, nel 1952, fu il sovrintendente della Scala, Antonio Ghiringhelli, ad offrirgli la regia di un'opera di Ildebrando Pizzetti, *Cagliostro*. Nello stesso anno è documentata

²⁵ Luchino Visconti, *Vent'anni di teatro*, cit., Vol. II, p. 359.

²⁶ Il film fece uso delle musiche composte da Puccini per *Tosca* (1900).

la proposta del sovrintendente del Teatro San Carlo di Napoli, Pasquale Di Costanzo, per la regia di un *Otello* verdiano. E ancora Ghiringhelli gli offre, nel 1953, un *Rigoletto* alla Scala, Siciliani una *Forza del destino* al “Maggio Musicale” e, nel 1954, una *Agnese di Hohenstaufen*, sempre a Firenze. Il motivo dei costanti rifiuti va ricercato in prima istanza nei numerosi impegni che impedivano a Visconti di dedicarsi ad altre proposte. Ma anche nel numero di prove assolutamente esiguo che i teatri lirici offrivano al regista. Similmente per il teatro drammatico, anche per il melodramma egli riteneva che uno spettacolo, prima del debutto, dovesse essere perfettamente rodato e rifinito. È noto che le tempistiche di messinscena di un’opera lirica sono più brevi rispetto quelle di un testo drammatico: mentre a teatro lo spettacolo viene provato sin dalle basi, nel melodramma i cantanti, possedendo ciascuno un proprio repertorio, giungono alle prove già conoscendo la parte. In altre parole mentre alla prosa si tratta di costruire pezzo per pezzo uno spettacolo, alla lirica si fa una sorta di lavoro di assemblaggio, dove spesso il tempo per rifinire i vari aspetti della messinscena e dell’interpretazione è davvero molto esiguo. Illuminante, a questo proposito la lettera di Visconti in risposta al Sovrintendente del San Carlo: «Purtroppo, caro Di Costanzo, benché animato dal più sincero proposito di affrontare nel suo Teatro per la prima volta un compito tanto delicato e rischioso com’è la regia di un capolavoro come *Otello*, io sono costretto a rimanere fermo in quelle che sono le esigenze, per me capitali, di tempo e di disponibilità della compagnia di canto per la preparazione dello spettacolo. Dalle date che lei mi comunica, mi rendo conto che i nove giorni che io avrei a disposizione per le prove con gli artisti principali, sono ahimè ben troppo pochi per raggiungere quel risultato per cui soltanto sarebbe giustificata la mia presenza. Io comprendo che per una organizzazione come è quella della stagione lirica del Teatro San Carlo è già un estremo sforzo aver messo a mia disposizione quel periodo di tempo, ma purtroppo non mi sento di poter rispondere degnamente a questo sforzo in un tempo che io giudico troppo breve»²⁷.

La prima occasione propizia giunse finalmente nel 1954 quando il Teatro alla Scala di Milano gli offrì la disponibilità di allestire un’opera con un periodo di prove molto più lungo rispetto alle consuetudini. E, inoltre, la Scala gli propose la regia dello spettacolo d’apertura della Stagione Lirica, occasione di grande visibilità internazionale, e mise al suo fianco la cantante più grande di tutti i tempi, Maria Callas. Una proposta che non avrebbe potuto essere rifiutata neppure da Visconti! L’opera prescelta fu *La vestale* di Gaspard Spontini che Antonino Votto diresse nella versione italiana²⁸.

Con *La vestale* si apre un intenso periodo di collaborazioni tra Visconti e la Callas, che avrebbe portato alla realizzazione di alcuni spettacoli rimasti storici

²⁷ Lettera di Luchino Visconti a Pasquale Di Costanzo del 10 ottobre 1952. La lettera è pubblicata in: Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. I, pp. 22-23.

²⁸ *La vestale* va in scena per la prima volta a Parigi, all’Académie Impériale de Musique, nel 1807. Antonino Votto (1896-1985) è stato uno dei maggiori direttori d’orchestra del Novecento italiano raccogliendo, assieme a Victor De Sabata e Tullio Serafin, l’eredità artistica toscaniniana.

sia per la qualità musicale, sia per la rivoluzionaria messinscena. «Quando io incontrai la Callas, più di undici anni fa, – scrisse Visconti – lei era certamente una grande cantante, ma non era ancora una grande attrice. La diressi per la prima volta nella *Vestale*, alla Scala, nel dicembre del '54. Poi preparai con lei *La Sonnambula*, *La Traviata*, *Anna Bolena*, *Ifigenia*. Furono gli anni d'oro della Callas, e un po' di merito me lo prendo anch'io. Con Maria ho avuto la soddisfazione di veder nascere una straordinaria attrice. La sua *Traviata* e la sua *Anna Bolena* restano due grandissimi esempi di interpretazione scenica, oltre che vocale. La Callas è un fenomeno teatrale completo: musicale e drammatico. Credo che di casi simili se ne trovino solo due o tre, in tutta la storia del teatro lirico: la Grisi, si dice, poi la Pasta e la Malibran»²⁹.

Lo spettacolo pensato da Visconti per la Scala si avvale delle scenografie di Pietro Zuffi³⁰ che, seguendo una originale idea del regista, creò una sorta di compenetrazione tra l'ambiente neoclassico della sala del Piermarini e quello, altrettanto neoclassico, riproposto sul palcoscenico. Punto di raccordo erano le quattro colonne corinzie che sorreggono il proscenio del teatro e che venivano replicate subito dietro la linea del sipario, dando così vita a una sorta di naturale continuazione prospettica della sala all'interno del palcoscenico e viceversa. In questo allestimento di stile napoleonico, Visconti si sforzò non tanto di ricostruire il contesto storico di una vicenda che si svolge nell'antichità romana, quanto piuttosto di far intuire al pubblico d'oggi ciò che Spontini e i suoi contemporanei vedevano in quest'opera: il rispecchiarsi degli uomini dell'età neoclassica nel mondo antico. *La vestale* è un'opera che ondeggia continuamente tra l'aspetto spettacolare e quello più intimistico, dalle grandi scene di massa a quelle in cui i personaggi, soli, meditano drammaticamente sulla loro sorte. Visconti ebbe la capacità di equilibrare questi due aspetti dell'opera spontiniana ricorrendo da un lato a delle scenografie sicuramente monumentali, ma dall'altro a una serie di movimenti scenici che sottolineavano la solitudine dei protagonisti, spesso portandoli a recitare sul proscenio. «Ho affrontato *La vestale*, – dichiarò Visconti – in maniera volutamente tradizionale. Non è opera da “trovate”. Il suo modo, la sua “cifra” sono quelli dell'epoca napoleonica, neoclassica, e a questo clima ho cercato di intonare lo spettacolo: la scenografia, per esempio, continua la prospettiva della Scala che è appunto in questo stile, prolungandone le colonne e i fregi. Il finale con il cielo in cui stanno gli dei, ricorda i soffitti dell'Appiani³¹; le danze, infine, che costituiscono la parte più importante del primo atto, sono viste come una specie di “divertimento” in stile estremamente tradizionale, senza tentare

29 Luchino Visconti, *Vent'anni di teatro*, cit., Vol. II, pp. 358-359.

30 Piero Zuffi (1919-2006) è stato pittore, scenografo e costumista. Ha lavorato con Strehler al Piccolo Teatro di Milano e alla Scala per circa un decennio. Ha lavorato anche al cinema con Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni e Federico Fellini.

31 Andrea Appiani (1754-1817), uno dei migliori esponenti del neoclassicismo milanese.

rifacimenti falsamente romani, di cattivo gusto»³². Lo spettacolo, fortemente atteso da pubblico e critica, tuttavia sollevò pareri discordi. Se la parte musicale venne unanimemente elogiata, quella registica trovò le riserve di critici come Teodoro Celli che sul “Corriere Lombardo” si dimostrò quasi infastidito dalla “trovata” delle colonne. Di segno diverso il commento di Eugenio Montale il quale osservava sul “Corriere d’Informazione” che «la regia di Luchino Visconti non ha esitato a spingere gli attori al proscenio quando era giusto farlo ed ha avuto il grande merito di non far pesare la sua mano: è il migliore elogio che si possa rivolgere a un regista d’opera»³³. Anche Fedele D’Amico si esprime positivamente sulla regia: «Visconti non si è lasciato cogliere dall’ansia di riempire la scena di movimento, ben sapendo che nelle opere la scena il più delle volte è già riempita in partenza dalla musica, per nove decimi. Al tempo stesso ha evitato l’altro errore intellettualistico, quello di voler distruggere la “retorica del melodramma”, accettando invece francamente la convenzione in pieno, ricostituendo addirittura il proscenio, e lasciando tenori i tenori»³⁴. Lo spettacolo, andato in scena la sera del 7 dicembre 1954, ebbe quali interpreti principali Maria Callas, Franco Corelli, Nicola Rossi Lemeni ed Ebe Stignani.

E Maria Callas, diretta da Leonard Bernstein³⁵, fu la protagonista anche del secondo spettacolo firmato da Visconti alla Scala, nel marzo 1955: *La sonnambula* di Vincenzo Bellini. Autore di scene e costumi fu un collaboratore storico di Visconti, Piero Tosi. L’idea visiva proposta in questa *Sonnambula* era di ricostruire uno spettacolo primo ottocentesco, con degli spazi e dei costumi che in qualche modo volevano ricordare un balletto di epoca romantica. Quindi non un immediato realismo, quanto piuttosto la ricostruzione di quella che poteva essere, agli occhi di Bellini e del pubblico del suo tempo, l’idea di un villaggio alpestre svizzero popolato da ingenui contadini. «La regia di Visconti – fece notare Rubens Tedeschi – ha ricreato sulla scena la gentile e un poco inverosimile lievità dell’idillio, rifacendosi alle immagini delle antiche stampe o delle squisite figurine di Sèvres. V’è qui, una punta di nostalgia, come il rimpianto di una ingenuità che si può ricreare nella forma, ma non ci appartiene più nella sostanza, come – del resto – era ormai lontana dallo stesso mondo belliniano. Sullo sfondo volutamente ottocentesco dei paesaggi amorosamente dipinti da Piero Tosi, i suoi personaggi si muovono con felice e semplice naturalezza, componendo e scomponendo una ininterrotta serie di “quadretti di genere” così spontanei che lo spettatore norma-

32 Luigi Pestalozza, *La Vestale* in “Il nuovo cinema italiano”, Milano, III, 49, 25 dicembre 1954, p. 437.

33 Eugenio Montale, “Corriere d’Informazione”, 8-9 dicembre 1954.

34 Fedele D’Amico, “Il Contemporaneo”, 18 dicembre 1954, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 31.

35 Leonard Bernstein (1918-1990), compositore e direttore d’orchestra statunitense considerato tra i più grandi di tutti i tempi.

le ne coglie la giustezza e la proprietà senza avvertirne il riferimento culturale»³⁶. Ne risultò uno spettacolo estremamente delicato, in cui i personaggi, simili a statuine di porcellana, si muovevano quasi con passi di danza, di fronte a un paesaggio idillico accennato per sommi capi. Una delle idee registiche per le quali è rimasta famosa questa messinscena della *Sonnambula*, e che al tempo lasciò perplessi alcuni critici, fu la scena finale, ossia il passo in cui la protagonista Amina si risveglia dal sonnambulismo. In quel momento Maria Callas avanzava al proskenio, mentre le luci della sala si accendevano gradualmente, coinvolgendo nel risveglio della protagonista e nel lieto fine della vicenda l'intero pubblico seduto in platea. Un'idea, quella dell'accensione delle luci, che in seguito è stata ripresa in numerosi spettacoli da svariati registi³⁷.

Il 28 maggio 1955 andò in scena alla Scala quello che forse è rimasto il più celebre spettacolo musicale diretto da Visconti, ossia quella *Traviata*, ormai entrata nel mito, interpretata da Maria Callas, Giuseppe Di Stefano ed Ettore Bastianini³⁸ e diretta da Carlo Maria Giulini³⁹: un allestimento che segnò un rivoluzionario cambio nell'interpretazione registica del celebre melodramma. Si trattava del primo approccio con il mondo di Verdi, autore che Visconti ebbe modo di mettere in scena più volte, spesso ritornando sulla stessa opera: accadde proprio per *La traviata*, che diresse nuovamente, in modi profondamente diversi, nel 1963 e nel 1967. Che Verdi fosse il compositore più amato da Visconti lo si intuisce non solo dal costante ritorno di questo autore nella sua teatrografia (ben dieci volte, compresi i riallestimenti), ma anche dal fatto che in *Senso* scelse, non a caso, di evocare *Il trovatore*. Scene e costumi di questa *Traviata* furono ideati da un'altra collaboratrice abituale di Visconti, Lila de Nobili: seguendo le indicazioni del regista, la scenografa pospose la vicenda, originariamente collocata nel 1850, di una trentina d'anni, inserendola in un contesto liberty, dal sapore decadente. Questa idea consentiva di accentuare la descrizione di «quel mondo parigino in cui il lusso velava la interna corruzione, in cui l'eleganza dell'abito nascondeva la grossolana avidità del piacere»⁴⁰. E non mancarono, anche dal punto di vista visivo, delle novità assolute, come il secondo atto collocato, anziché in un salotto, nell'idillico giardino della casa di campagna di Alfredo e Violetta, al fine di creare un visibile contrasto con gli sfavillanti ambienti del corrotto mondo parigino. Allo stesso modo, Visconti volle giocare sull'arredamento delle scene del primo

36 Rubens Tedeschi, "L'Unità", 6 marzo 1955, ivi, p. 38.

37 A proposito di questa prima va segnalata una curiosità. La serata si concluse con una esibizione delle allieve licenziande della scuola di ballo scaligera: tra loro c'era anche una giovanissima Carla Fracci.

38 Lo spettacolo, riallestito nel dicembre del 1955, vide nei panni di Alfredo Gianni Raimondi e in quelli di Germont Aldo Protti.

39 Carlo Maria Giulini (1914-2005), direttore d'orchestra, ha lavorato alla Scala come direttore stabile dal 1953 al 1956.

40 Eugenio Montale, "Corriere d'informazione" 20-21 gennaio 1956.

e dell'ultimo atto, volutamente simili tra loro, laddove a una sovrabbondanza di oggetti e dettagli dell'uno, corrispondeva la squallida desolazione dell'altro.

Tutta la messinscena venne ideata attorno a Maria Callas, sul cui grande temperamento tragico Visconti sapeva di poter contare nel costruire una Violetta del tutto inedita per il pubblico di allora. Senza dubbio se non ci fosse stata la Callas a interpretare il ruolo principale, questa *Traviata* non sarebbe mai esistita. Concetto guida fu quello di costruire in modo fortemente realistico il personaggio di Violetta, sottolineandone le sfumature psicologiche e, soprattutto, gli aspetti più autenticamente umani. Per fare ciò, Visconti decise di uscire volutamente e polemicamente da una serie di antichi stereotipi che ormai da decenni accompagnavano l'interpretazione dell'opera verdiana. Ne derivarono intuizioni che spesso spaesarono il pubblico e la critica, proprio perché lontane dalla routine. A partire dagli abiti indossati dalla Callas, ispirati ai costumi di scena portati nella *Dama delle camelie* da Sarah Bernhardt, che offrivano una lettura fortemente intimistica del personaggio. Nel primo atto, durante la festa, Violetta veste un abito nero, quasi a lutto, sorta di presagio del suo infelice destino, così come i fiori che Visconti volle sulla scena (ben visibili nelle fotografie dello spettacolo) erano crisantemi palesemente falsi, quasi a preannunciare anch'essi la sorte della protagonista. Allo stesso modo, per la festa del secondo quadro del secondo atto, la Callas indossava un abito rosso tempestato da pietre preziose, simbolo evidente del doloroso sacrificio di Violetta. E ancora, nel finale del terzo, contrariamente alla didascalia del libretto, Visconti volle che la Callas rimanesse vestita con il cappello e il cappotto sino alla tragica fine. Idea che scandalizzò molti critici i quali si aspettavano, secondo la tradizione, una Violetta in camicia da notte. In realtà, dietro questa immagine, si celava la volontà di riabilitare definitivamente la prostituta nel momento estremo del trapasso. «È anche probabile che, accanto all'evocazione del desiderio sconvolgente di un personaggio, che vede la morte in faccia, di fuggire verso la vita e di avere l'illusione di poterlo fare infilando il cappotto, Visconti abbia voluto tradurre scenicamente la dignità di Violetta con una morte "in piedi" e in "ordine", perché in quel momento, finalmente, ella viene riconosciuta come donna»⁴¹. Grande fu il lavoro svolto sulla gestualità e apprezzabile attraverso le fotografie di scena: atteggiamenti fortemente realistici e ispirati al quotidiano, come ad esempio quelli voluti dal regista durante la celebre aria di Violetta con cui termina il primo atto. Usciti gli ospiti, Violetta rimane sola e, conclusa la festa, si leva i gioielli e le scarpe che – altro motivo di scandalo – venivano gettate all'aria, quasi si stesse preparando per la notte. Insomma, una «infinita serie di minuti particolari che formano il carattere di Violetta dalla leggerezza un po' sfacciata del primo incontro al lento ripiegarsi su se stessa, sempre più donna, più sensibile, man mano che il dolore la matura»⁴². Ma anche sul pia-

41 Myriam Tanant, *Visconti e l'opera, le tre regie de La traviata*, in *Luchino Visconti e il suo teatro*, a cura di Nadia Palazzo, Roma, Bulzoni, 2008, pp.119-120.

42 Rubens Tedeschi, "L'Unità", 29 maggio 1955, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 52.

no musicale, in accordo con Giulini, Visconti riuscì a ottenere effetti fortemente realistici. Come documenta la registrazione discografica, la Callas, accettando di sacrificare la propria potenza vocale, canta l'aria *Addio del passato* a mezza voce, rendendo ancora più impressionante e credibile la malattia di Violetta e l'approssimarsi della morte. Con questa *Traviata* si pose per la prima volta e in modo fortemente polemico, il problema del ruolo del regista nel teatro d'opera. Come ebbe a dire con lucida analisi Rubens Tedeschi, due furono gli eventi teatrali che rivoluzionarono il mondo dell'opera in quegli anni e tutti e due ebbero per protagonisti *La traviata* verdiana e il palcoscenico scaligero: la messinscena che ne fece, nel 1947, Giorgio Strehler e quella, molto diversa ma altrettanto rivoluzionaria, del 1955 di Luchino Visconti.

Visconti tornò a mettere in scena *La traviata* altre due volte. Una prima occasione per tornare sul melodramma verdiano gli fu offerta a Spoleto, nel contesto del Festival dei Due Mondi. Si trattò di un allestimento molto diverso da quello scaligero, sia perché gli spazi del Teatro Nuovo sono molto più modesti, sia perché la produzione venne realizzata con minori mezzi e soprattutto con un cast di cantanti per lo più giovani e sconosciuti⁴³. Non a caso le critiche, unanimi all'indirizzo del regista, sollevarono alcune perplessità proprio sulla parte musicale. Le foto di scena così come le recensioni allo spettacolo chiariscono una volontà molto meno trasgressiva e più tradizionalista da parte di Visconti che, coadiuvato per i costumi da Piero Tosi, fu anche scenografo dello spettacolo. Le scenografie, dai colori giocati prevalentemente sulle tinte calde quali il rosso, l'oro e il marron, seguivano più da vicino le didascalie del libretto, rinunciando al giardino scaligero del secondo atto, ma trasferendo l'ultimo in una sorta di spoglia soffitta. Allo stesso tempo, Visconti decise di ricollocare la vicenda nella sua originale ambientazione temporale, abbandonando, in un certo senso, gli azzardi della precedente edizione, che erano stati resi possibili anche dalla presenza di una grandissima interprete.

L'ultima *Traviata* fu quella allestita al Covent Garden di Londra nel 1967. Sul podio c'era nuovamente Carlo Maria Giulini, mentre i ruoli principali erano affidati a nomi di spicco: Mirella Freni, Renato Cioni e Piero Cappuccilli. Per le scene e i costumi Visconti si rivolse a Nato Frascà⁴⁴ e Vera Marzot⁴⁵, chiedendo loro di ispirarsi ad Aubrey Beardsley⁴⁶, il disegnatore che era divenuto celebre illustrando la *Salome* di Oscar Wilde. Ne venne fuori uno spettacolo nuovamente sorprendente, tutto in bianco e nero, dallo stile fortemente liberty, in cui l'idea scaligera per il giardino del secondo atto tornava in un contesto ove ogni cosa appariva quasi pietrificata nella brina che la avvolgeva. La monotonia dei colori veniva rot-

43 Diretta dal giovane Robert La Marchina, venne interpretata da Franca Fabbri, Franco Bonisolli e Mario Basiola jr.

44 Nato Frascà (1931-2006), pittore, scultore, architetto e scenografo romano.

45 Vera Marzot (1931) costumista milanese attiva sia in campo teatrale che cinematografico.

46 Aubrey Vincent Beardsley (1872-1898) illustratore e scrittore inglese.

ta da improvvisi vivaci squarci rossi affidati ad alcuni costumi o elementi di essi, come lo scialle indossato da Violetta nell'ultimo atto, ancora una volta simbolo della malattia e della sofferenza. Applaudito musicalmente, lo spettacolo fu respinto dalla critica inglese che vide in esso una serie di licenze registiche volte a oltraggiare la messinscena del melodramma.

La serie fortunata di spettacoli prodotti dalla Scala con la regia di Visconti e l'interpretazione di Maria Callas continua nel 1957 con l'allestimento di *Anna Bolena* di Gaetano Donizetti⁴⁷. In questo caso le scene e i costumi portarono la firma di uno dei più grandi scenografi del secondo Novecento, Nicola Benois⁴⁸. Spettacolo sontuoso, inserito nel solco della grande tradizione scenografica italiana, colpì il pubblico per la notevole bellezza delle scene – celebre quella del secondo atto con la prospettiva di un corridoio che si perde in profondità – così come per una regia che, con gusto filologico, ricostruì ambienti e atmosfere del cinquecento inglese. «Visconti badò a conservare alle collocazioni delle masse e dei solisti un loro aspetto naturalmente monumentale, avviato da simboli di popolare chiarezza (l'improvvisa entrata della Saymour, la rivale della regina, in rosso fiamma sull'ambiente grigio; il re che appare e compare continuamente da porte clandestine, come un cospiratore nella propria reggia). Nessuna invadenza, nessun compiacimento, tutto apparentemente incanalato nella convenzione; eppure, non una traccia di goffaggine, tutto vivo e funzionale; la originaria nobiltà della mitologia popolare del melodramma colta direttamente, senza commenti»⁴⁹. Uno spettacolo di grande impatto visivo e musicale, che Visconti considerava come uno dei migliori da lui realizzati per la lirica.

L'ultimo melodramma messo in scena alla Scala fu *Ifigenia in Tauride* di Christopher Willibald Gluck, che segna anche l'ultima collaborazione di Visconti con la Callas. Lo spettacolo, diretto da Nino Sanzogno⁵⁰, andò in scena il 1° giugno 1957. Ancora una volta la parte visiva fu affidata a Nicola Benois che immaginò un elegante contesto barocco ispirato alle scenografie dei Bibiena e agli ambienti del palazzo di Versailles. L'operazione, non nuova in Visconti, di posporre la vicenda in un'epoca contemporanea al compositore, non trovò tutti d'accordo. Massimo Mila scrisse che «La scenografia ha pesato in maniera determinante su ogni altro elemento dell'esecuzione. Dare all'*Ifigenia in Tauride* costumi settecenteschi, con le sacerdotesse di Diana vestite come dame di corte della Pompadour, significa automaticamente declassarla come opera d'arte, e a ridurla a un documento di

47 Tra gli altri interpreti Nicola Rossi Lemeni, Giulietta Simionato e Gianni Raimondi; direttore Gianandrea Gavazzeni.

48 Nicola Alexandrovich Benois (1901-1988) scenografo di origini russe, ha lavorato principalmente alla Scala di Milano.

49 Fedele D'Amico, "Il Contemporaneo", 27 aprile 1957, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 118.

50 Nino Sanzogno (1911-1983), compositore e direttore d'orchestra di origini veneziane. Tra gli altri interpreti di questo spettacolo Dino Dondi, Francesco Albanese e Fiorenza Cossotto.

costume»⁵¹. Anche Teodoro Celli, da sempre avverso a Visconti, liquidò rapidamente la parte visiva sostenendo che si trattava di un «elegantissimo spettacolo ai danni di Cristoforo Willibaldo Gluck», caratterizzato da una «compiaciuta esteriorità», in cui «i valori spettacolari [...] si condannano unicamente per ciò che di irrispettoso implicitamente contengono»⁵². Positivo, come sempre, il commento di Rubens Tedeschi, il quale scriveva «Luchino Visconti ha mosso personaggi e masse con prodigioso gusto, ricreando l'atmosfera dell'opera eroica francese in grandi quadri che rammentano i Gobelin dell'epoca. Raramente si è visto sul palcoscenico della Scala una tale armonia di movimenti, di luce di colori: una classica perfezione corrispondente alla classicità dell'opera»⁵³. Ancora una volta uno spettacolo viscontiano alla Scala aveva innescato dibattiti polemici causati dalla novità dell'impostazione registica che, allontanandosi dai consueti canoni estetici, aveva proposto un impatto visivo raffinato ma lontano dalle aspettative, elegante ma non di immediata leggibilità. In una riflessione a posteriori di Rossana Rossanda, si polemizza con le posizioni eccessivamente rigide di certa critica musicale, elogiando il fatto che Visconti avesse «rifiutato l'equivoco che consiste nel trattare il libretto come si tratterebbe il prototipo euripideo: che abbia, cioè, criticizzato l'ideale classico di Gluck»⁵⁴. Ed effettivamente proprio questa era la novità di molte regie liriche viscontiane: prendere le distanze da una messinscena piatta e interamente legata alle didascalie del libretto, per costruire un discorso critico in cui venivano sottolineate le varie implicazioni culturali con l'epoca in cui era stato concepito.

Con *l'Ifigenia* si conclude il rapporto artistico che per quattro intensi anni aveva legato Visconti a Maria Callas. Considerata la più grande cantante di tutti i tempi, la Callas era dotata di un grande temperamento drammatico e di una naturale predisposizione alla recitazione. L'incontro artistico con Visconti fu quindi un evento epocale e irripetibile che lasciò un segno profondo anche nel regista milanese. «La Callas – scriveva Visconti – ha un temperamento sul quale si lavora con grandissimo piacere, ma pur sempre con una certa deformazione rispetto alla prosa. Si sa bene che il melodramma richiede una specie di dilatazione dei sentimenti, dei gesti, degli atteggiamenti, ecc. Con la Callas si può arrivare a tutto ciò con molta facilità, perché lei vi è portata, però con un controllo, con una finezza, con un gusto straordinari... al contrario di molti altri cantanti per i quali cantare un'opera è una cosa definita da tre o quattro gesti di maniera, che ripetono per tutto il corso dello spettacolo»⁵⁵.

51 Massimo Mila, "L'Espresso", 9 giugno 1957, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 124.

52 Teodoro Celli, "Corriere Lombardo", 3-4 giugno 1957, ivi, Vol. II, p. 130

53 Rubens Tedeschi, "L'Unità", 2 giugno 1957, ivi, Vol. II, p. 134.

54 Rossana Rossanda, "Il Contemporaneo", 29 giugno 1957, ivi, Vol. II, p. 128.

55 Luchino Visconti, *La Callas e la recitazione nel melodramma*, ivi, vol. II, p. 24.

Dopo la serie di spettacoli creati per la Scala, Visconti si dedicò ad altri progetti teatrali, ritornando al melodramma nel giugno del 1958, quando debuttò sul palcoscenico del Covent Garden di Londra con il *Don Carlo* di Giuseppe Verdi. Il teatro inglese, che con questo allestimento celebrava il suo centenario, mise a disposizione del regista un cast internazionale costituito da grandi nomi quali Boris Christoff, Jon Vickers, Tito Gobbi, Gré Brouwenstijn e Fedora Barbieri, diretti da Carlo Maria Giulini. La versione prescelta per questo allestimento fu quella italiana in cinque atti⁵⁶, per la quale Visconti, con l'aiuto di Filippo Sanjust⁵⁷ e Maurizio Chiari⁵⁸, disegnò anche scene e costumi. Si trattò, ancora una volta, di un allestimento imponente, ma estremamente lineare, accompagnato da costumi sfarzosi e caratterizzato da una impostazione tutta giocata su colori estremamente chiari. Abbandonati certi sperimentalismi proposti alla Scala, Visconti in questa occasione puntò soprattutto su una ricostruzione attenta degli ambienti, mantenendo la collocazione storica e geografica, ma intervenendo sui movimenti e sulla disposizione delle masse che obbedivano a un concetto di semplicità, equilibrio e omogeneità. La critica inglese accolse questa prima prova viscontiana al Covent Garden in modo estremamente positivo: «Nella regia dell'opera lirica Luchino Visconti è un genio, come in Italia sanno da tempo e come ora sappiamo anche noi, perché, mentre ha l'occhio del regista cinematografico per il particolare decorativo [...] e per il realismo delle scene (come si conviene a un dramma storico), sa benissimo che la musica rallenta l'azione e che troppo movimento in scena diventa facilmente motivo di confusione e distrazione per il pubblico. Impeccabile la sua scelta nei raggruppamenti delle persone, nei movimenti e la visione globale del palcoscenico in rapporto alla musica»⁵⁹. E ancora: «Si tratta di un lavoro completo, curato nei dettagli, solido dal punto di vista stilistico. [...] Visconti non parte, come altri registi di talento provenienti dal teatro di prosa, considerando le convenzioni dell'opera come tante ragnatele da spazzar via per ricostruire un Nuovo Ordine; al contrario le accetta in pieno e ne gioisce, instillando in esse nuova vita. Ne risulta che mentre le scene, i costumi e le luci [...] formano un tutto estremamente omogeneo e piacevole, questo tutto a sua volta costituisce il quadro in cui si muove quella componente che – soprattutto nella lirica italiana – deve rimanere il gioiello centrale: i cantanti»⁶⁰.

Subito dopo Visconti si trasferì a Spoleto, dove allestì, nel giugno del 1958, il *Macbeth* verdiano, iniziando una proficua collaborazione con il Festival dei Due

56 Del *Don Carlos* esistono tre versioni, quella in lingua francese in cinque atti, quella in lingua italiana in quattro (ove Verdi omise il primo atto) e quella italiana in cinque atti, in cui viene ristabilito il primo atto.

57 Filippo Sanjust (1925-1992) scenografo e costumista ha lavorato sia a teatro che al cinema.

58 Maurizio Chiari, scenografo e costumista attivo tra gli anni '50 e gli anni '60, ha lavorato sia al cinema che a teatro.

59 "The Times", 12 maggio 1958, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 187-188.

60 "The Observer", 11 maggio 1958, ivi, Vol II, p. 194.

Mondi. Torna al suo fianco, per le scene e i costumi, Piero Tosi, mentre la direzione d'orchestra è affidata a Thomas Schippers⁶¹. Per questo spettacolo Visconti pensò a una scenografia realizzata in parte su veli, che consentivano, grazie a calibrati giochi di luce, rapidi cambi scena. La messinscena, dai toni cupi e opprimenti, riproponeva ancora una volta il gusto viscontiano per la ricostruzione storica, «dove i cori non muovono come marionette le braccia e le mani, dove le espressioni non rasentano l'idiozia, dove le composizioni dei vari quadri non sono fatte “alla buona”. Le streghe e i nobili, i soldati ed i valletti, tutti hanno un loro compito fino a prendere pose plastiche che fanno pensare a quadri e a gruppi famosi. E quando il coro ha un impegno rilevante, come nel magnifico coro della prima scena del quarto atto, allora Visconti preferisce, e fa bene, l'immobilità»⁶². Si tratta di uno spettacolo come sempre curato, e dove, in maniera sempre più evidente, emerge la capacità, tutta viscontiana, di dirigere i movimenti delle masse in modo armonico e per nulla scontato.

L'anno successivo, nel giugno del 1959, Visconti è nuovamente a Spoleto per dirigere un'opera piuttosto rara di Gaetano Donizetti, *Il Duca d'Alba*. A dirigere l'orchestra del Teatro Verdi di Trieste⁶³ è ancora una volta Thomas Schippers. L'interessante scelta operata questa volta da Visconti fu quella di recuperare le scenografie ideate da Carlo Ferrario⁶⁴ per la prima esecuzione assoluta dell'opera, avvenuta a Roma nel 1882. Sullo sfondo di queste scene il regista milanese adottò una «sobrietà e consapevolezza stilistica» dimostrando «di comprendere la funzione scenica delle masse corali nel melodramma ottocentesco le quali preferiscono, talvolta, l'immobilità all'inopportuno gesticolare»⁶⁵.

Impegnato nella lavorazione di *Rocco e i suoi fratelli*, Visconti tornò al melodramma appena nel 1961, sempre a Spoleto, con una messinscena della *Salome* di Richard Strauss, per la quale ideò anche le scene e i costumi. Lo spettacolo, diretto ancora da Thomas Schippers, venne elogiato per la forte adesione di Visconti al libretto, seppure il regista avesse sorpreso il pubblico contravvenendo a uno dei luoghi tipici della *Salome*, ossia la danza dei sette veli. Disponendo di una interprete fisicamente adatta al ruolo (Margaret Tynes), Visconti decise di farla entrare in scena sin da principio con un abito molto discinto. La celebre danza, quindi, diveniva una sorta di sensuale rito pagano, ove i sette veli, portati da sette schiavi, venivano impugnati e sventolati freneticamente dalla protagonista. La

61 Thomas Schippers (1930-1977), direttore d'orchestra statunitense, ha lavorato soprattutto nel campo del melodramma, instaurando uno stretto rapporto con il Festival di Spoleto.

62 Mario Rinaldi, "Il Messaggero", 6 giugno 1958, ivi, Vol. II, p. 196.

63 In quegli anni la collaborazione tra il Festival dei Due Mondi e l'Ente Lirico triestino era molto stretta.

64 Carlo Ferrario (1833-1907), scenografo milanese, fu a lungo direttore degli allestimenti scenici della Scala. In seguito lavorò nei maggiori teatri italiani.

65 Guido Pannain, "I Tempo", 16 giugno 1959, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 236.

scenografia, ispirata a Gustave Moreau⁶⁶, evocava una immagine biblica e lussureggiante: «Su uno sfondo favoloso si staglia una opaca e mitica torre di Babele. A sinistra, a mezzo cielo, incombe la luna, grande e sfacciata, come nel poema di Oscar Wilde, variamente allusiva o beffardamente romantica. Diventerà di sangue, quando l'invasata Salomè soddisferà le sue necrofile voglie con baci sulla bocca di Jokanaan. A destra, un massiccio tutto tondo, cresce la reggia di Erode»⁶⁷. Lo spettacolo venne riallestito, nel novembre del 1961, al Teatro Verdi di Trieste.

Del tutto particolare fu il debutto di Visconti al Teatro Massimo di Palermo, nel febbraio del 1963, quando allestì la prima assoluta della commedia storico pastorale *Il Diavolo in giardino* di Franco Mannino, su libretto scritto dallo stesso regista in collaborazione con Filippo Sanjust ed Enrico Medioli⁶⁸. Basata sul celebre imbroglio della collana della regina Maria Antonietta, l'opera venne giudicata «un capolavoro di cultura teatrale realizzato da talento e gusto infallibili. Libretto e regia sfavillano di allusioni culturali, come un alto gioco di società su storia e spirito dell'illuminismo francese reso spettacolo da una esperienza teatrale di primo ordine»⁶⁹. Lo spettacolo ideato da Visconti ancora una volta venne giudicato «Superbo, di una ricchezza estrema, meravigliosa per fasto di scene e costumi» in cui «viali immensi, d'una prospettiva sconfinata, nel parco di Versailles, si perdono a vista d'occhio, in una vegetazione di fantasia, ritratta con stupenda armonia di linee, volumi e colori e infine graduazioni di luci trascoloranti, e una plastica di figure e movimenti che trasfigura la realtà scenica in un ritmo di immagini, le quali, pure ritagliate dalla storia, hanno del favoloso»⁷⁰.

Dopo il nuovo allestimento della *Traviata* a Spoleto nel giugno del 1963, Visconti debuttò all'Opera di Roma nel maggio del 1964 con uno dei suoi più celebri spettacoli lirici: *Le nozze di Figaro* di Mozart. Si rinnova la collaborazione con il direttore Carlo Maria Giulini, così come con Filippo Sanjust, che assieme a Visconti disegna scene e costumi. Lo spettacolo, che è stato riallestito più volte dopo la morte del regista⁷¹, in qualche modo risentì dell'esperienza maturata tanti anni prima con la messinscena, nel 1946, del *Matrimonio di Figaro* di Beaumarchais. E infatti Visconti, ispirandosi alla chiarezza del gioco scenico dell'autore francese, volle riportare l'opera mozartiana a una limpida linearità, eliminando barocchismi e preziosità settecentesche. Improntata come sempre a un

66 Gustave Moreau (1826-1898), pittore francese precursore del Simbolismo.

67 Erasmo Valente, "L'Unità", 1 luglio 1961, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 268.

68 Enrico Medioli (1925-2017), sceneggiatore di origini parmensi, ha collaborato a lungo con Visconti e con alcuni dei maggiori registi italiani, quali Sergio Leone, Mauro Bolognini, Liliana Cavani, Alberto Lattuada.

69 G. Lanza Tommasi, "L'Ora", 1-2 marzo 1963, ivi, Vol. II, p. 276.

70 Guido Pannain, "Il Tempo", 1 marzo 1963, ivi, Vol. II, p. 282.

71 All'opera di Roma nel 1977 e nel 1987 e alla Fenice di Venezia nel 1978 e nel 1991, a cura di Alberto Fassini.

forte realismo – sulla scena cesti di frutta e verdura, fiori e addirittura conigli veri – la regia collocava l'azione in una aristocratica ma rustica villa di campagna del Conte d'Almaviva ove «I nobili si divertono, sprezzanti del prossimo e dove, però, incominciano già a temere di non poterlo più fare nemmeno alle spalle dei loro servi»⁷². Alla scena del primo atto (la camera di Figaro e Susanna), semplice, squadrata e arredata con una serie di enormi armadi, si contrapponeva quella del secondo (la camera della contessa), una sorta di galleria di quadri illuminata da violenti fasci di luce che entravano da due imponenti finestre collocate a destra. La scena più sorprendente era quella del terzo, una sorta di balconata posta al primo piano della villa, dalla quale, in un affascinante gioco di prospettive, si intravedevano le architetture del cortile. E infine la scena notturna del quarto atto, ambientata in un giardino popolato da mostri di pietra, in cui la precedente linearità architettonica viene rotta dagli intrecci della vegetazione, specchio quasi dei capricci umani. Presso l'archivio Visconti sono conservate una serie di fotografie scattate a Villa Orsini di Bomarzo, che servì da ispirazione per le scenografie dello spettacolo.

Gli impegni artistici di Visconti nel mondo del melodramma proseguirono, pochi mesi dopo, con la curiosa coincidenza di un doppio allestimento del *Trovatore* verdiano: nel settembre del 1964 al Teatro Bolshoi di Mosca e nel novembre successivo al Covent Garden di Londra. Lo spettacolo presentato in Russia era una produzione del Teatro alla Scala ove approdò tre anni più tardi, nell'aprile del 1967, con un cast pressoché uguale a quello originario⁷³. Coadiuvato per scene e costumi da Nicola Benois, Visconti ideò uno spettacolo scenograficamente imponente ma essenziale, tutto giocato su colori grigi e neri. Per la regia Visconti «si è pienamente attenuto a criteri di limpida esposizione narrativa, ma governando le masse e i personaggi maggiori e minori con una sobria logica di rapporti psicologici, di comprensione dei caratteri e dei significati del loro intrecciarsi nella complessa azione, pervenendo insomma a quella scabra evidenza dei contrasti e degli incontri attraverso i quali si definiscono gli umani affetti della tragedia verdiana»⁷⁴. A Milano lo spettacolo non convinse del tutto il pubblico e la critica, e la cronaca della prima registrò numerose contestazioni sia all'indirizzo del regista che dell'esecuzione musicale.

Anche per *Il trovatore* allestito a Londra⁷⁵ Visconti perseguì la strada della linearità, proponendo uno spettacolo dai toni cupi e dagli spazi talora opprimenti. Coadiuvato questa volta da Filippo Sanjust, non riuscì tuttavia ad accogliere il

⁷² Erasmo Valente, "L'Unità", 22 maggio 1964, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 300-301.

⁷³ Diretti da Gianandrea Gavazzeni, cantarono a Mosca Piero Cappuccilli, Gabriella Tucci, Giulietta Simionato, Carlo Bergonzi.

⁷⁴ L. P., "Paese Sera", 5 aprile 1967, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 308.

⁷⁵ L'opera fu diretta da Carlo Maria Giulini. Interpreti: Peter Glossop, Gwinet Jones, Giulietta Simionato, Bruno Prevedi.

successo di qualche anno prima. Critica e pubblico rimasero in parte delusi da uno spettacolo giudicato di routine e privo di emozioni. «Invece della misura e della pregnanza dei movimenti che caratterizzavano il *Don Carlo*, troviamo qui agitazione e atteggiamenti di routine; invece di una scenografia che non solo rispetti ma trascenda le necessità del dramma, ci viene offerta una serie di scenari, alcuni dei quali abbastanza grandiosi, mentre altri contraddicono tranquillamente le indicazioni del compositore. Indubbiamente oggi questi contrasti sono fin troppo comuni, ma non sono quello che ci si aspetta da Visconti»⁷⁶.

Nel novembre del 1965 Visconti è al Teatro dell'Opera di Roma dove allestisce una nuova edizione del *Don Carlo* verdiano. Anche in questo caso, assieme al direttore Carlo Maria Giulini, si optò per la versione italiana in cinque atti, per la quale Visconti curò anche le scene e i costumi. Ne furono interpreti Cesare Siepi, Gianfranco Cecchele, Marti Talvela, Suzanne Sarroca e Mirella Parutto Boyer. L'allestimento traeva ispirazione dalle tele di El Greco⁷⁷, proponendo colori solari tipici della mediterraneità: una Spagna vera, ricostruita con attenzione al dato storico, in cui emergeva soprattutto il contrasto tra l'imponenza e il fasto delle architetture barocche e le desolanti vicissitudini private dei protagonisti. Un allestimento, come sempre, grandioso che colpì il pubblico per la ricchezza dei costumi e per la capacità del regista nel creare equilibrate scene di massa. Lo spettacolo aveva inizio con un primo atto dall'impostazione assai semplice, quasi antiviscontiana, nella nudità della scena (che rappresenta il bosco francese di Fontainebleau) occupata solo da qualche arbusto e da un rudere sullo sfondo. Una coppietta di innamorati, all'alzarsi del sipario, si baciava appassionatamente, riproponendo poi il gesto al termine dell'atto, quasi a sottolineare che la felicità appartenere solo al popolo e non ai re, costretti a subire matrimoni di convenienza. Dal secondo atto l'articolata vicenda si sposta in Spagna: al grigiore invernale del primo, Visconti faceva seguire un'esplosione di colori caldi, un trionfo di architetture gotiche, di prospettive articolate in cui si muovevano personaggi riccamente agghindati. Spettacolare la scena del chiostro – simile nell'impostazione a quella pensata nel 1958 per il Covent Garden – con una complessa fuga di colonne, così come quella dell'ultimo atto con l'imponente tomba di Carlo V illuminata da un fascio di luce proveniente da un rosone gotico. «Si discuterà a lungo se le soluzioni ideate da Visconti coincidano davvero con le intenzioni verdiane. E se gli estimatori saranno sempre pronti a ricordare il realismo verdiano per giustificare quello minuzioso e sfarzoso di Visconti, gli avversari saranno altrettanto pronti a rovesciare l'argomentazione, accusando il realismo viscontiano di aver ricostruito la Spagna ma non l'eterno dramma dei protagonisti». Nello spettacolo il regista aveva messo in evidenza «con acume addirittura di storico, alcuni nessi fondamentali della storia della vita del popolo spagnolo. Il rapporto contradditto-

⁷⁶ Desmond Shawe-Taylor, "The Sunday Times", 29 novembre 1964, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 318.

⁷⁷ El Greco (1541-1614), pittore, scultore e architetto, figura centrale del Rinascimento spagnolo.

rio, ad esempio, tra sentimento magico-religioso pesante e barocco e il paesaggio assolato; o il carattere del gotico spagnolo drammatico fino alla tragedia e fastoso fino alla decadenza nel suo rapporto con il semplice candore dell'architettura civile; o l'odio-amore nei rapporti tra il popolo ed una monarchia, come quella di Filippo, con il suo groviglio di repressione spietata e di funzione progressiva»⁷⁸. Lo spettacolo è stato riallestito a Roma nel 1987 a cura di Alberto Fassini⁷⁹.

Nel marzo del 1966 Visconti debuttò alla Staatsoper di Vienna con un altro titolo verdiano: *Falstaff*. L'opera fu diretta da Leonard Bernstein, mentre in scena cantavano Dietrich Fischer-Dieskau, Rolando Panerai, Ilva Ligabue, Regina Resnik. Scene e costumi furono ideati dallo stesso Visconti con l'aiuto di Ferdinando Scarfiotti⁸⁰. L'impostazione data dal regista milanese a questo spettacolo fu estremamente tradizionale, con una serie di scenografie lineari ma assolutamente aderenti al libretto, capaci di ricostruire un'Inghilterra shakespeariana secondo i canoni dell'immaginario collettivo. I costumi sembravano «ritagliati quasi da una rivista di moda per borghesi di Windsor di quei tempi»⁸¹, mentre la presenza registica si fece sentire soprattutto nella direzione dei cantanti, di cui vennero elogiate le capacità attoriali.

Nell'aprile del 1966 Visconti è ancora una volta al Covent Garden di Londra per allestire *Der Rosenkavalier* di Richard Strauss. A dirigere l'orchestra c'era George Solti, mentre al fianco del regista c'erano Fernando Scarfiotti per le scene e Vera Marzot per i costumi. Dopo aver ideato una serie di allestimenti molto tradizionali, per questa produzione Visconti tornò a far sentire la propria presenza registica in modo particolarmente evidente: la vicenda settecentesca fu spostata in un contesto a metà strada tra il rococò e il liberty, in cui si alternavano momenti più fortemente realistici a trovate imprevedibili. Non tutta la critica condivise questo approccio all'opera di Strauss, sebbene molti colsero l'idea portante dell'allestimento: prendersi, sul piano visivo, quelle stesse libertà che Strauss si era preso sul piano musicale. Scrisse infatti il critico dell'"Observer": «Certamente questo lavoro di modernizzazione ha sconvolto le consuete tensioni stilistiche dell'opera. Ma non ne ha create di nuove ugualmente valide? Se compositore e librettista possono dedicarsi a un viaggio nel tempo, non può fare lo stesso il regista? E l'approccio visuale di Visconti non è più aderente allo stile della musica di quanto non lo sia la solita grandiosità barocca? Piuttosto, e la cosa mi sorprende, non riesco a trovare nulla nel libretto che indichi un'ambientazione settecente-

78 Vice, "L'Unità", 21 novembre 1965, ivi, Vol. II. P. 342.

79 Alberto Fassini (1938-2005) regista di origini palermitane, si occupò soprattutto di melodramma e fu a lungo collaboratore di Visconti di cui riprese più volte gli allestimenti.

80 Ferdinando Scarfiotti (1941-1994), scenografo teatrale e cinematografico, ha ottenuto il Premio Oscar per *L'ultimo imperatore* di Bernardo Bertolucci.

81 Horbert Tschulik, "Wiener Zeitung", 16 marzo 1966, ivi, Vol. II, p. 348.

sca e, una volta svanita la sorpresa iniziale, mi sono trovato sempre più stimolato dall'approccio di Visconti»⁸².

Dopo il terzo allestimento di *Traviata* nel 1967, Visconti impegnato soprattutto con il teatro di prosa, rimase lontano dal palcoscenico lirico per quasi due anni. Vi fece ritorno nel marzo del 1969, alla Staatsoper di Vienna, per il suo ultimo incontro verdiano: il *Simon Boccanegra*. Alla guida musicale c'era Josef Krips⁸³, mentre scene e costumi vennero ideati in collaborazione con Ferdinando Scarfiotti. In palcoscenico cantavano Eberhard Wächter, Nicolai Ghiaurov, Gundula Janowitz e Carlo Cossutta. Le foto di scena e i commenti della critica fanno intuire che questa fu, probabilmente, la meno viscontiana tra le regie d'opera dell'artista milanese. Rinunciando al suo gusto antiquario, al marcato realismo, alla presenza di una sovrabbondante attrezzeria, Visconti scelse la via di una estrema stilizzazione, allontanando la vicenda del doge genovese dall'originale contesto trecentesco. La critica attaccò aspramente lo spettacolo: «Il famoso regista Luchino Visconti ha sbagliato in modo poco sensibile la messinscena dell'opera lirica, rare volte eseguita, *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi; ovviamente per il piacere di indignare il pubblico, egli ha trasferito la tragedia del doge genovese in un laboratorio luccicante di astronauti. Cubismo immaturo, reminiscenze del "Bauhaus", il modello neo-bayreuthiano hanno fatto da padrini: il risultato, una mistura di scene senza stile e senza linea, risulta più antiquato di certe realizzazioni stravaganti degli anni Venti e Trenta. [...] Ugualmente priva di omogeneità è la direzione dei protagonisti. Senza ragione corrono verso la ribalta per cantare a squarciagola le loro arie verso la platea, [...] si sforzano in gesti consumati e fanno in fondo un teatro piuttosto convenzionale»⁸⁴.

L'ultimo spettacolo lirico messo in scena da un Visconti ormai malato e sofferente, fu quello che unanimemente la critica definì come il capolavoro assoluto, in questo ambito, del regista milanese: *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini. Lo spettacolo debuttò al Teatro Nuovo di Spoleto il 21 giugno 1973 nell'ambito del Festival dei Due Mondi. Tornò a collaborare con Visconti, per le scene, Lila de Nobili (assieme a Emilio Carcano⁸⁵) e per i costumi Piero Tosi (assieme a Gabriella Pescucci⁸⁶). Sul podio c'era ancora una volta Thomas Schippers, mentre i ruoli principali erano cantati da Nancy Shade, Harry Theyard e Angelo Romero. La parola "memorabile" ricorre in tutte le recensioni di uno spettacolo che costituì il testamento artistico del grande regista, il quale consegnò alla storia del teatro d'opera uno spettacolo di grande raffinatezza, curato nei più minuti parti-

82 Peter Heyworth, "The Observer", 24 aprile 1966, ivi, Vol II., p. 366.

83 Josef Krips (1902-1974) direttore d'orchestra austriaco.

84 Karlheinz Roschitz, "Die Furche", 5 aprile 1969, ivi, Vol. II, p. 408.

85 Emilio Carcano, scenografo, pittore e decoratore.

86 Gabriella Pescucci (1941) costumista cinematografica e teatrale, ha vinto il Premio Oscar per il film *L'età dell'innocenza* di Martin Scorsese.

colari, intriso di grande passionalità. Come in altre occasioni, Visconti scelse di posticipare la vicenda di quasi un secolo: dal Settecento di Prévost al tardo Ottocento di Puccini, da un mondo lezioso e tutto sommato irrigidito su se stesso, a uno in cui la disperata passione d'amore travolge ogni cosa. Spiegava Visconti in un'intervista al "Corriere della Sera": «L'opera è ambientata nel Settecento, ma in un Settecento rivisto attraverso la lente del 1890, l'anno cioè in cui *Manon* fu composta. Si tratta di una contaminazione a mio avviso necessaria. Fare un vero Settecento, un Settecento pulito, sarebbe stato in contrasto con la musica dello spartito, che è irruente, passionale. È una bell'opera, forse la più bella di Puccini. [...] *Manon* consente ben poche bizzarrie. È, semplicemente, la storia di due amori, o di un grande amore, o di due giovani che questo amore non riescono mai a farlo perché sono sempre in fuga. Ma la musica prende vera consistenza soltanto nel terzo e quarto atto, quando la vicenda raggiunge la più alta intensità drammatica. [...] Per la prima volta vediamo una *Manon* come deve essere, e cioè con due giovani belli, con una protagonista che ha tutte le qualità richieste dal personaggio: giovinezza, avvenenza, drammaticità, liricità, frivolezza...»⁸⁷. Approfitando della presenza di due protagonisti giovani e duttili, Visconti lavorò moltissimo sull'interpretazione dei personaggi, riuscendo a ottenere uno spettacolo di grande freschezza, il cui il filo conduttore era il progressivo sprofondare dei due amanti negli abissi del peccato e della perdizione. Le scene della de Nobili, caratterizzate da un tratto leggero e vaporoso, corrisposero perfettamente al disegno registico: dalle eleganti prospettive ricreate per la locanda del primo atto, al boudoir di *Manon* del secondo, in cui troneggiava una grande alcova ai piedi della quale si consuma l'amplesso dei due protagonisti. Memorabile la scena del terzo atto, divisa orizzontalmente da una grande cancellata, dietro la quale si intravede la prua della nave pronta a salpare per le Americhe. E infine la landa desolata del quarto, priva quasi di contorni e sfumature, in cui la solitudine, la disperazione e l'abbandono dei due amanti risaltava in modo estremamente drammatico. La critica non risparmiò le lodi allo spettacolo: «Visconti – scriveva Duilio Courir – è stato del tutto pari alle sue cose migliori, se questa non è in assoluto il capolavoro del suo lavoro di regista lirico»⁸⁸. Concorde anche Teodoro Celli, che era solitamente avverso alle messinscena viscontiane: «La regia di Luchino Visconti: questa volta così ispirata dalla musica, e così "poetica", pur nel controllatissimo realismo dell'invenzione, da strappare un grido d'ammirazione. [...] Non parliamo solo del rigore, consueto in Visconti, di atteggiamenti e movimenti. Parliamo di *Manon* che desolatamente canta, abbandonata su quel letto sovraccarico di cuscini e di piume e di veli, la tremenda nostalgia di "In quelle trine morbide...", la nostalgia dell'amore vero di Des Grieux: parliamo del prodigioso finale del second'atto ove alla "esposizione di fuga" in orchestra Visconti ha accostato,

87 Ettore Mo, Visconti: "Finalmente una *Manon* giovane e bella, l'ha scoperta Schippers, in "Il Corriere della Sera", 19 giugno 1973.

88 Duilio Courir, "Il Corriere della Sera", 22 giugno 1973, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 430.

in traduzione visiva, un agitarsi, un “perder la testa”, un forsennato danzare “alla René Clair” ma sovraccarico d’angoscia. Quando mai questa pagina musicale fu interpretata visivamente con altrettanta penetrazione stilistica? Parliamo ancora – ma occorrerebbe citar tutto – dell’ultimo atto, ove la solitudine dei due è stata accentuata dal loro star straziantemente abbracciati in quella landa lunare»⁸⁹. Ed ancora Leonardo Pinzauti sottolineava la «vera e propria magia che Visconti ha esercitato nell’individuare e mettere in evidenza il carattere dei singoli personaggi e l’inesauribile ricchezza dei loro rivolti psicologici: si tratti della protagonista, plasmata momento per momento, scoperta davanti alla fantasia degli spettatori in un continuo crescendo drammatico, come di un personaggio di contorno (una lavandaia, un cameriere, un soldato, una comparsa qualsiasi), ogni figura porta in sé una verità. E quel che impressiona di più è che si tratta della verità musicale, per cui anche l’assurdo logico del personaggio che canta quando dovrebbe parlare sembra la cosa più naturale di questo mondo»⁹⁰. Che ci si trovasse di fronte a un evento eccezionale, lo sottolineò infine anche Fedele D’Amico: «Difficilmente il miracolo che la congiuntura Schippers-Visconti ha compiuto, certo il più folgorante del teatro d’opera degli ultimi decenni, potrà ripetersi con protagonisti diversi»⁹¹. Insomma, uno spettacolo fuori dall’ordinario, in cui non era difficile scorgere una certa assonanza tra i temi della *Manon* pucciniana e la sensibilità del regista milanese: la galanteria, il formalismo, le belle maniere e le apparenze che coesistono con la sotterranea sensualità, con il libertinaggio, con la violenza e la morte. Lo spettacolo, per espressa concessione di Luchino Visconti, venne riallestito nel marzo del 1974 al Teatro Verdi di Trieste a cura di Alberto Fassini.

La storia delle regie di Visconti per il melodramma è naturalmente costellata anche da numerose proposte che, per motivi di vario genere, non giunsero a buon fine. Nell’epistolario custodito presso l’Archivio Visconti si possono leggere numerose lettere in cui direttori d’orchestra o sovrintendenti di teatro avanzano ipotesi tra le più diverse. Sappiamo così che nel 1955 era stata ipotizzata una messinscena della *Fanciulla del West* di Puccini alla Scala con le scene di Benois, mentre nel 1957 andarono a monte altri due progetti scaligeri: un *Trovatore* con la direzione di Gianandrea Gavazzeni e un *Pirata* di Bellini. Nel 1963 fu ipotizzata una messinscena di *Falstaff* a Spoleto con la direzione di Leonard Bernstein, mentre nel 1968 si era programmato un *Otello* al Maggio Musicale Fiorentino da riprendersi in seguito anche all’Opera di Roma in apertura della stagione 1969/70. In una lettera del 1972 Leonard Bernstein comunicava a Visconti di aver cancellato una serie di impegni per la stagione 1973/74, tra i quali anche un *Tristano e Isotta* di Wagner, che i due artisti avrebbero dovuto realizzare assieme. Ancora, nel 1972 si era pensato, per il Festival di Spoleto, a una *Louise* di Charpentier. Oltre a questi progetti, documentati dall’epistolario, non è difficile immaginare che le proposte

89 Teodoro Celli, “Il Messaggero”, 22 giugno 1973, ivi, Vol. II., p. 430-434.

90 Leonardo Pinzauti, “La Nazione”, 22 giugno 1973, ivi, Vol. II., p. 436-440.

91 Fedele D’Amico, “L’Espresso”, 1 luglio 1973, ivi, Vol. II., p. 445.

rivolte al grande regista fossero state di gran lunga più numerose ma, per una legge che è ampiamente nota nel mondo dello spettacolo, la realizzazione di un progetto avviene solo in presenza di una lunga serie di coincidenze favorevoli: fra cento proposte e ipotesi, solo pochissime riescono alla fine a vedere la luce.

Un soggetto per *Ossessione*, ovvero *Palude*

LUCIANO DE GIUSTI

Tornando sui primi passi di Visconti che si appresta a fare cinema e diventare regista, mi sembra degno di analisi un documento poco frequentato dagli studi: il dattiloscritto inedito del soggetto, intitolato *Palude*, che rappresenta il primo atto del processo di adattamento del romanzo di James Cain, *Il postino suona sempre due volte*, sul quale *Ossessione* venne edificato. Il documento, conservato tra le carte del regista nel Fondo Visconti, riveste un'importanza oggettiva perché consente la ricostruzione integrale della filiera produttiva che conduce al testo filmico così come lo conosciamo¹. E il testo, in quanto risultato di un processo, trova proprio nelle fasi che scandiscono la lavorazione di un film le ragioni della sua forma finale.

Se questa è la rilevanza metodologica, non va dimenticata l'importanza storica e il valore simbolico di questo soggetto che consentì a Visconti di passare le maglie della censura fascista che gli aveva impedito di esordire con l'adattamento dell'*Amante di Gramigna* di Verga. È proprio questo testo infatti, non la sceneggiatura, che viene presentato al Ministero della cultura popolare e, il 26 gennaio 1942, ottiene il nulla osta del regime il quale «esprime parere favorevole per la ulteriore elaborazione del soggetto ai fini della realizzazione»². Il documento ministeriale registra anche i nomi degli autori che non figurano invece sul fron-

¹ Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti, serie 7, unità archivistica 10, documento 10.

² Ivi, serie 7, unità archivistica 10, documento 14, riprodotto *infra* p.108.

tespizio del dattiloscritto conservato nel Fondo Visconti nel quale, dopo il titolo *Palude*, si legge «Soggetto di», ma non seguono i nomi degli estensori.

GLI AUTORI E LA FONTE

Il soggetto sottoposto all'approvazione risulta attribuito a «Visconti, Alicata, De Santis»: gli stessi che si erano già cimentati nella sceneggiatura di *Gramigna* e che scriveranno quella di *Ossessione*, ma manca il nome di Gianni Puccini che in realtà partecipa da sempre a tutti i progetti elaborati dal gruppo di lavoro. Mario Alicata, in una lettera a Pio Baldelli ricostruttiva delle origini di *Ossessione*, lo indica tra i partecipanti al progetto fin dalla stesura del soggetto³. Anche secondo Giuseppe De Santis, Puccini collabora al progetto fin dall'ideazione e lo colloca proprio tra gli estensori di un'«ampia scaletta» che corrisponde al soggetto del film: «Doveva chiamarsi *Palude* e non *Ossessione*. Luchino, Gianni Puccini ed io avevamo buttato giù un'ampia scaletta alla quale era stato attribuito quel titolo che fu mantenuto anche quando si aggiunse a noi Mario Alicata per collaborare alla stesura della sceneggiatura del film»⁴. Tanto è data per certa e sicura la partecipazione di Gianni Puccini che De Santis precisa: «Era stato come sempre Puccini (il più allenato tra di noi) a trovare quel titolo»⁵.

Il soggetto del film presentato al visto di censura mostra in tutta evidenza la sua cospicua derivazione e dipendenza dal romanzo, dal quale si distaccherà solo negli stadi successivi, in fase di sceneggiatura, poi di riprese, infine di edizione. Lo si evince dalle profonde analogie relative sia all'intreccio, sia al profilo dei personaggi, nonché dalla puntuale ripresa di alcuni dialoghi, appena variati rispetto alla fonte⁶. Quest'ultimo aspetto inclina a pensare che Visconti & co. abbiano avuto sottomano una versione integrale del romanzo di Cain. Data la divergenza di testimonianze sulla forma nella quale la fonte letteraria giunse nelle mani di Visconti, ci si è chiesti a lungo che cosa il regista avesse davvero ricevuto in dono dal suo maestro Jean Renoir. De Santis parla di «brogliaccio cinematografico», qualcosa come «un lungo riassunto, ricavato certamente dall'edizione francese del romanzo»⁷. Il regista invece ha sempre sostenuto che si trattava di una vera e propria traduzione dattiloscritta francese che Julien Duvivier aveva dato a Re-

3 Cfr. P. Baldelli, *Luchino Visconti*, Milano, Mazzotta, 1982, pp. 22-23.

4 G. De Santis, «E con «Ossessione» osai il mio primo giro di manovella», in: Id., *Rosso fuoco. Il cinema di Giuseppe De Santis*, Torino, Lindau/Museo Nazionale del Cinema, 1996, p. 255.

5 Ibidem.

6 Sugli elementi di prossimità si è già soffermato Mauro Giori nel suo *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti (1935-1962)*, Milano, Il Libraccio, 2011, pp. 44-45.

7 G. De Santis, cit., p. 257.

noir⁸. La lettura analitica del soggetto induce dunque a propendere per la versione di quest'ultimo.

Il soggetto viene scalettato in 25 punti corrispondenti ad altrettante potenziali sequenze che ripropongono i principali snodi narrativi del romanzo: l'incontro degli amanti, l'adulterio, il tentativo di fuga, l'assassinio, il dissidio, la riconciliazione, la morte della donna e la condanna dell'uomo. Nella sua articolazione narrativa, questo testo, più che un soggetto, si presenta come un trattamento, ripartito in un primo e secondo tempo. La scansione degli eventi nei due tempi, come in uso all'epoca, corrisponde già a quella che si ritrova nelle sceneggiature e che verrà poi mantenuta nel film finito.

Il primo tempo ricalca sostanzialmente il decorso evenemenziale dei primi nove capitoli del romanzo con la sola eccezione del quarto capitolo in cui si narra il primo fallito tentativo di omicidio da parte degli amanti: l'esclusione di questo episodio sarà poi sempre confermata nelle varie stesure della sceneggiatura.

Il secondo tempo diverge invece maggiormente dalla seconda parte del romanzo, soprattutto perché si omette tutto l'intrigo relativo all'assicurazione, incluso il ricatto ordito dall'avvocato faccendiere Katz: la dimensione *hard boiled* di Cain era probabilmente avvertita come estranea alle corde estetiche sia di Visconti sia dei suoi collaboratori. Anche questa omissione troverà conferma in sede di sceneggiatura nella quale però, in continuità con il soggetto, verranno ripresi dalla fonte letteraria il matrimonio degli amanti, il processo e la condanna finale: eventi mantenuti nelle sue diverse versioni che cadranno invece a film finito.

Il sostanzioso ricalco del soggetto sul plot del romanzo e la presenza di prestiti dialogici esclude che il racconto di Cain possa essere stato solo una «traccia aneddotica», come ebbe a minimizzare Visconti⁹. La lettura di questo documento conferma quanto l'analisi comparativa con il testo filmico induce a supporre: senza nulla sottrarre all'originalità dell'opera prima del regista, il romanzo fu la solida base sulla quale *Ossessione* venne modellato.

Stando dunque a questo primo stadio di elaborazione, in cui il progetto appare molto più aderente al romanzo di quanto non sarà a film finito, seguendone l'evoluzione attraverso le sceneggiature e le opzioni introdotte durante le riprese, si riscontra una progressiva emancipazione dalla fonte letteraria d'origine, senza che peraltro venga mai meno il suo apporto come nucleo fondativo che nel trattamento appare in tutta evidenza. Dalla tripla comparazione di questo documento con il romanzo, la sceneggiatura e il testo filmico appare ben chiaro in che modo il soggetto costituisca un punto di saldatura: mentre riconduce il progetto al romanzo di Cain, come un'autentica cerniera già prelude al film con le prime varianti. Sono proprio queste a destare il maggiore interesse per comprendere

8 Cfr. J. Doniol-Valcroze e J. Domarchi, *Entretien avec Luchino Visconti*, "Cahiers du cinéma", n. 93, marzo 1959; *Entretien avec Luchino Visconti*, in G. Ferrara, *Luchino Visconti*, Parigi, Seghers, 1963, p. 95.

9 L. Visconti, *Vita difficile di "Ossessione"*, "Il Contemporaneo", supplemento a "Rinascita", n.17, 24 aprile 1965.

l'operazione di adattamento compiuta da Visconti e i suoi collaboratori. Alcune saranno mantenute, altre cadranno in fase di sceneggiatura o riprese, altre ancora verranno aggiunte e inserite proprio in queste fasi: si pensi al personaggio dello Spagnolo, fondamentale anche per il senso che scaturisce dalla nuova struttura narrativa creata dal suo inserimento. L'insieme delle varianti - destitutive, sostitutive, integrative - osservate sulla base dell'intreccio romanzesco assunto a piattaforma generativa, rende ragione e misura del distacco progressivo che viene messo in atto.

FIGURE NEL PAESAGGIO

Tra le varianti di maggior rilievo vi sono quelle determinate dalla trasposizione della vicenda in ambito italiano che investe personaggi e luoghi. Nelle prime due pagine, dedicate alla loro presentazione, i personaggi, perduti i nomi di Frank, Nick e Cora, si chiamano rispettivamente Gino, Bragana e Dora; vengono delineati attraverso alcuni cenni sulla loro provenienza geografica e il loro passato. Giuseppe Bragana¹⁰, sostituto del greco Nick Papadakis, è un ex marinaio emiliano, cinquantenne, che ha sposato Dora, molto più giovane di lui, «d'aspetto procace e provocante», già serva di bettola originaria di Macerata; il vagabondo Gino Costa, marchigiano di Senigallia che capita da loro, «ha nel sangue la mania di girare e di mutare sempre vita e lavoro» che forse «gli deriva dall'essere cresciuto in giovinezza in un circo equestre»¹¹.

In consonanza con il profilo del personaggio legato a un luogo ben precisato, la scelta dello spazio in cui collocare i fatti assume non poco rilievo per le sue ricadute di senso. Poiché l'intenzione è quella di mostrare e raccontare l'Italia del tempo, dovendo trovare un sostituto della Contea di Los Angeles, quale ambiente della provincia italiana avrebbe potuto prestarsi meglio allo scopo? La vicenda, com'è noto, verrà trapiantata dalla provincia americana a quella della bassa pianura ferrarese nei pressi del Po. Ma prima di giungere a questa opzione, il soggetto prevede che l'azione si svolga in una vera palude, quella di Comacchio. Ecco l'incipit del soggetto: «Nelle paludi di Comacchio, sullo stradone che va da Ferrara alla cittadina di Comacchio, circa al kilometro 24 ... ». Questo inizio e il titolo - *Palude* - inducono a pensare che davvero per gli autori "in principio era l'ambiente". Dare al racconto nella sua interezza il titolo relativo allo spazio destinato ad accogliere l'azione dei personaggi, significa assegnare all'ambiente una funzione essenziale¹².

¹⁰ Così da pagina 11, mentre in quelle precedenti era Bragona.

¹¹ Questo cenno sulla sua formazione, che si trova solo nel soggetto, cadrà negli sviluppi successivi.

¹² Più oltre userò i termini di "ambiente" e "paesaggio" come se fossero intercambiabili ma occorre precisare che un ambiente diventa paesaggio solo allorché viene inquadrato, osservato da un determinato punto di vista che, nell'atto del vedere, è il gesto fondatore del senso. Sotto

Le prime righe situano il luogo della vicenda con una esattezza che testimonia la volontà di ancorare i fatti a uno spazio esistente, reale e ben determinato, così che dalla sua concretezza possa scaturire quella verità che viene ansiosamente cercata dagli estensori del soggetto. Tra di essi spicca De Santis che, da critico, nella rivista "Cinema", in un articolo dal titolo eloquente, *Per un paesaggio italiano*, aveva teorizzato proprio la necessità e l'urgenza per il cinema italiano di un utilizzo di ambienti autentici quale condizione essenziale per il suo rinnovamento in chiave realista¹³. Se *Osessione* può ancor oggi essere considerato «un film manifesto» che apre le porte al neorealismo, lo si deve anche proprio, forse innanzitutto, al nuovo ambiente che mette in scena: nella storia del nostro cinema irrompe sullo schermo un paesaggio italiano inedito impiegato in tutta la forza espressiva che si sprigiona dalla sua spoglia fisicità.

Quello prefigurato dal soggetto era però il paesaggio della palude che impregna con la sua presenza la maggior parte delle situazioni e delle scene, incluse quelle cruciali, tanto che nella stesura del soggetto ricorre in maniera "ossessiva". La palude ritorna in molti momenti del racconto, a cominciare dal dialogo nel quale Gino fa conoscenza con Dora. Venendo a sapere che lei è di Macerata, Gino commenta: «Io ti credevo una donna della palude». Qualche giorno dopo, divampata ormai la passione, apprendiamo da un loro dialogo ciò che è avvenuto in precedenza, durante l'uscita in barca per la pesca notturna delle anguille nella palude. Bragana muore in un incidente nel quale il camioncino, che viaggia su di «un argine a picco sulla palude», esce di strada e precipita rotolando fino a fermarsi «nel fango e nell'acqua della palude».

Nel momento del desolato ritorno degli amanti allo spaccio, quando Gino propone di venderlo e andare lontano, gli estensori del soggetto scrivono, in forma di discorso indiretto libero, che la donna non può certo pretendere che lui rimanga a morire «in mezzo alle paludi e alla nebbia». Passato qualche mese, alla ripresa del dilemma se andare o restare, lei dice che può anche rimanere «seppellita nelle paludi pur di restare insieme a lui». La scena della domenica di caccia all'anitra, nella quale Dora sottoporrà l'amante a un'estrema prova d'amore, si apre con questa descrizione ambientale: «La palude appare coperta dalla nebbia, a fatica si distinguono i confini del cielo grigio con i giunchi che coprono l'acqua». Nel finale, Dora perde la vita allorché il camioncino in cui viaggia nella

questo profilo l'ambiente del soggetto è un paesaggio allo stato potenziale, ancora solo virtuale. Per un approfondito discorso sul tema cfr. S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002. Nello specifico, si veda dello stesso autore il suo *Prigionieri del paesaggio. Sfondi e volti di «Osessione»*, "Bianco & Nero", a. XL, n.2, 1999.

13 Fu in questa prospettiva che, tra i film usciti in quel 1941 nel quale scriveva, De Santis si spese in un elogio del paesaggio come riflesso dei sentimenti dei personaggi in *Piccolo mondo antico* di Mario Soldati, nel quale scorgeva una correlazione, quasi una corrispondenza, tra dimensione esistenziale e spazio circostante: «Per la prima volta nel nostro cinema abbiamo visto un paesaggio, non più rarefatto, pacchiano-pittoresco, ma finalmente rispondente alla umanità dei personaggi sia come elemento emotivo che come indicatore dei loro sentimenti» (G. De Santis, *Per un paesaggio italiano*, "Cinema", n. 116, 25 aprile 1941, ora in *Rosso fuoco*, cit., p. 271).

nebbia con Gino, sbandato da un autotreno che lo precede, precipita dall'argine e si sfascia nella palude.

Le occorrenze del termine «palude» costituiscono un vero e proprio sistema, indicativo del rilievo assegnato fin dall'inizio all'ambiente, mai concepito come mero sfondo, sempre partecipe degli eventi, evocatore di un'atmosfera e perfino di una condizione esistenziale. Anche se poi non sarà questo il paesaggio di *Ossessione*, non c'è dubbio che fin dal soggetto si intenda assegnargli una funzione decisiva nella qualificazione dei personaggi e nella definizione della vicenda. Sul peso e la funzionalità, anche simbolica, di questo paesaggio De Santis scrisse: «*Palude* stava a significare, secondo la moda di quei tempi, la vischiosità morale di tutti i protagonisti della storia e la loro cupa, stagnante tragedia che maturava all'ombra di loschi interessi e di una morbosa sessualità»¹⁴.

Giuseppe De Santis costituisce una preziosa fonte testimoniale sulla lavorazione del film fin dalla sua sorgente, dato che per *Ossessione* fu coautore del soggetto e della sceneggiatura, nonché aiuto regista con il compito specifico di curare i «fondi» del film, «cioè di tutto ciò che si svolgeva dietro i protagonisti e attorno alla loro azione in primo piano»¹⁵. Nella sua rammemorazione, la scelta di ambientare la vicenda in una vera palude appare come una logica conseguenza dell'accezione morale in cui veniva concepito il titolo:

Sono certo che fu proprio quel primo titolo così dichiaratamente allusivo a stimolare Visconti (e tutta la sua équipe di collaboratori) ad ambientare, o meglio a calare sino in fondo, quel doloroso racconto in un significativo territorio dove una *palude* vera e propria, e non soltanto metaforica, vi partecipasse di persona¹⁶.

Sorprende la precedenza logica e cronologica del significato morale assegnato al titolo rispetto alla concreta elaborazione del racconto ambientato in palude. Ma non stupisce la lunga durata di un titolo mantenuto nelle varie stesure della sceneggiatura, con cui il film viene preannunciato ed entra in lavorazione, che in fase di transizione convive con quello che lo sostituirà e che resisterà per buona parte delle riprese cominciate a metà del giugno 1942¹⁷. Il 25 luglio, infatti, l'Anonimo cronista del "Corriere Padano" che segue le riprese ne riferisce ancora con quel titolo, benché già il 19 maggio, in un articolo intitolato *Si gira il film "Palude"*, abbia scritto «che, si sente dire, il titolo è provvisorio». Interessante per noi che il senso in cui andava interpretato fosse stato comunicato anche alla stampa: «Ci si dice poi che *Palude* va inteso in senso morale»¹⁸.

14 G. De Santis, "E con «Ossessione» osai il mio primo giro di manovella", in *Rosso fuoco*, cit., p. 255.

15 Ivi, p. 261.

16 Ivi, p. 255.

17 Lo testimonia il ciak che compare in alcune foto scattate sul set.

18 Anonimo, *Si gira il film "Palude"*, in: "Corriere Padano", 25 luglio 1942.

Alla fine, ancora nel ricordo di De Santis, sarà proprio il peso insostenibile della connotazione morale che gravava sul titolo a determinarne la sostituzione:

Man mano che avanzavamo nella lavorazione del film, la realtà ci circondava e premeva attorno a noi da ogni parte, si faceva più forte di quella da noi stessi immaginata sulla carta, si riempiva ogni volta di significati insperati che mai sarebbe stato possibile intuire o rintracciare a tavolino nelle nostre case. E accadde proprio a quel punto, io ritengo, che sentimmo e comprendemmo che la *palude* del nostro titolo (con tutti i suoi sospettabili riferimenti a sensi di colpa dei protagonisti) potesse farci correre il rischio di offrire una chiave di lettura al nostro film di spirito cattolicheggiante. Che non apparteneva di certo agli autori della sceneggiatura tutti impegnati su ben altro percorso ideologico, e soprattutto non apparteneva alla passione trascinante dei due amanti della storia così come essa veniva realizzandosi e sviluppandosi a contatto con la realtà e la verità del territorio scelto per ambientarvi il film. Non è certo un caso che non andammo mai più a girare nelle Valli di Comacchio, nonostante fossimo venuti in quel posto attratti proprio da esse. A Ferrara si compiva così un momento importante della nostra educazione di laici. E fu solo in quel momento, credo, che *Palude* conquistò di fatto il titolo di *Ossessione*¹⁹.

Il titolo originario verrà destituito insieme alle riprese in una vera palude.

LA PROVA D'AMORE

Una singolare variazione prefigurata dal soggetto prende spunto dall'episodio in cui nel romanzo Frank e Cora, dopo il matrimonio, vanno al mare «un paio di miglia sopra Santa Monica». Mentre nuotano, la donna, che è incinta, non si sente bene, si è «sforzata troppo [...] per tenere su la testa, e non bere acqua salata», tanto che l'assale un timore: «Sarebbe tremendo, ho sentito di donne che hanno avuto un aborto. Per essersi sforzate»²⁰. Con amorosa premura, Frank se ne fa carico, la sostiene e la porta in salvo a riva.

Nel film tale momento, che precede immediatamente il fatale incidente nel quale la donna morirà, corrisponde alla sequenza ambientata sul greto del fiume, dedicata alla riconciliazione degli amanti all'alba di un grigio mattino, dopo il burrascoso confronto della sera precedente e la notte durante la quale il risentimento di Gino si è dissolto, facendolo sentire finalmente liberato di un peso oppressivo.

Nella medesima posizione dell'intreccio, al posto di questa scena, il soggetto prevedeva invece una lunga sequenza nella quale Dora sottopone Gino a una vera prova d'amore, collocata nel contesto di una domenica di caccia all'anitra in palude. Mentre Gino, con gli altri, è già appostato fin dal mattino nella botte tra i giunchi, a mezzogiorno arriva Dora da sola in barca per portare la colazione ai

¹⁹ G. De Santis, «E con «Ossessione» osai il mio primo giro di manovella», in *Rosso fuoco*, cit., p. 263.

²⁰ James Cain, *Il postino suona sempre due volte*, Milano, Adelphi, 2013, p. 117.

cacciatori. Poiché lui aveva pensato di disfarsi della donna, lei ora gli preannuncia che gliene darà l'occasione facendo rovesciare la sua barca nel punto in cui l'acqua è più profonda. E dato che lei non sa nuotare, l'evento potrà apparire un fatale incidente. Dora mette in atto il proposito enunciato per verificare se Gino sia ancora tentato dal demone del delitto e, imprimendo un brusco movimento al suo sandalo, si lascia cadere in acqua. Ma lui accorre e la salva: «Gino le dice che si sposeranno. La prova è superata». Finalmente liberati dal demone dell'ostile avversione che li aveva posseduti dopo il delitto, i due amanti possono pensare a sposarsi. Lo faranno, sia qui, nel soggetto, come poi nelle sceneggiature, ma non nel film.

All'episodio (sequenza 23) vengono dedicate ben tre pagine del soggetto, ampiezza che non ha corrispettivi nelle altre sequenze, indicativa di per sé della rilevanza che ad essa viene attribuita in questa prima istanza narrativa. Inoltre il suo rilievo cattura la nostra attenzione anche a fronte del fatto che nella fonte letteraria l'episodio analogo, che costituisce lo spunto per questo, non appare immediatamente come prova d'amore: il lettore del romanzo può certo pensare, con Cora, che, se Frank avesse davvero voluto sbarazzarsi di lei, avrebbe potuto lasciarla annegare. Può dunque interpretare il gesto come prova d'amore, ma si tratterebbe comunque di un senso tutto implicito, solo vagamente adombrato e nascosto tra le righe. Il soggetto invece sviluppa l'episodio, lo articola in una variante accrescitiva, rendendo esplicita la prova d'amore, attribuendole così un'importanza inedita.

Perché dunque questa accentuazione, non priva di enfasi? La gravidanza della prova d'amore può essere riconducibile a una visione dell'amore che ha un punto di contatto, forse una consonanza, con Jean Cocteau di cui Visconti era diventato amico fin da quando lo conobbe in uno dei suoi soggiorni parigini negli anni '30. I loro nomi si legarono anche professionalmente allorché nel gennaio del '45 Visconti ne mise in scena *I Parenti terribili*. In quello stesso anno vide la luce il film di Robert Bresson, per il quale Cocteau scrisse i dialoghi, *Les Dames du Bois de Boulogne*, una storia d'amore e vendetta, tratta da un micro racconto contenuto in *Jacques le fataliste* di Diderot. In uno dei dialoghi il drammaturgo inserisce una citazione di Pierre Reverdy che amava dire: «Il n'y a pas d'amour, il n'y a que des preuves d'amour». Non c'è l'amore, ci sono solo prove d'amore. Come a dire, pur con un margine criptico che la battuta porta con sé, che l'amore si dà solo se viene attestato dai fatti. Vive delle dimostrazioni d'amore e non esiste all'infuori degli atti concreti che lo provano. Per esserci, il sentimento ha bisogno delle prove. Le sole dichiarazioni d'amore non bastano. Dora non sfugge a questa piccola verità dell'esperienza vissuta, ben conosciuta dagli innamorati che si richiedono l'un l'altro prove d'amore. Anche lei ne ha bisogno.

Senza che si possa indicare alcuna attestabile derivazione o filiazione, la sequenza costituisce un richiamo a quell'idea dell'amore che Cocteau evoca per interposto personaggio pressoché negli stessi anni. L'accostamento tra il drammaturgo e il regista scaturisce dunque da un elemento consonante che suggerisce un'affinità circa il modo di sentire il tema in quel momento, ma, certo, ciò non

costituisce che una suggestione, solo una traccia indiziaria nell'orizzonte delle relazioni intertestuali²¹.

Non c'è dubbio che il tema amoroso sia fin da principio al centro della poetica di Visconti, come lasciava intendere anche il titolo del progetto caduto e sostituito: *Gramigna - una storia d'amore*. Il respiro affidato all'episodio della prova d'amore nel soggetto *Palude* indica come, nel suo primo stadio, l'idea fosse quella di una storia d'amore a largo spettro, che tiene insieme più accezioni e connotazioni del termine, dal sentimento all'eros, ben fusi e coalescenti. Poi la sequenza venne accantonata, abbandonata come la palude. Venuto meno il motivo della prova, gli equilibri interni all'ampia area semantica dischiusa dal termine "amore" hanno avuto un riassetto. A film finito il tema sarà declinato soprattutto in termini di *passione amorosa*: pulsione non governabile, forza soverchiante che diventa impulso autodistruttivo per i soggetti che lo subiscono e ne sono soggiogati. Sotto questo profilo il titolo originario ben corrisponde all'impaludamento dei personaggi, invischiati da un desiderio passionale che li intrappola, impossibilitati a fuoriuscirne. Passione alla quale non sanno, non vogliono, non possono sottrarsi²². In tale prospettiva, l'immagine della palude avrebbe potuto essere un luogo dell'anima capace di presentarsi come figura del destino. Pertinente e coerente con l'assunto ritornante in molti dei film successivi di Visconti nei quali l'eros viene avvertito come dannazione, condanna, destino.

21 La pregnanza di quella battuta conosce una propagazione di lunga durata che arriva fino a noi. Procedendo infatti di un altro passo ancora nel reticolo intertestuale ci imbattiamo in un altro nodo sinaptico. Quando Bernardo Bertolucci vide il film di Bresson fu talmente conquistato dalla battuta di Cocteau che la fece propria e la utilizzò in più di un'occasione, da *Io ballo da sola* (1996) a *The Dreamers* (2003). Ne *L'assedio* (1998) la formula coincide con l'assunto stesso della storia narrata che in essa si può vedere condensata: un sacrificio e un dono d'amore a perdere. Divenne insomma un tratto non trascurabile della sua poetica. Con un cortocircuito cinefilo di arte e vita, in *Io ballo da sola* la fece proferire a Jean Marais che fu l'Inquilino delle *Notti bianche* (1957) di Visconti ma, innanzitutto, attore principe di Cocteau, al quale fu legato da un amore di tutta una vita.

22 «*Osessione narra della invivibilità della vita*», scrisse Lino Micciché in Id., *Visconti e il neorealismo*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 62.



MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE

DIREZIONE GENERALE PER LA CINEMATOGRAFIA

III/88

Numero II Sec.

Prot. N. 12413 Allegati

Roma, 26-1-1942 XX

ALLA SOCIETÀ ARNO FILM

Via Arno 33

OGGETTO:

Soggetto cinematografico.

PALUDE

ROMA

Federazione Naz. Foto.

Industriali Spettacolo

ROMA

Questo Ministero, esaminato il soggetto dal titolo:

PALUDE

di Visconti, Alicata, De Santis

esprime parere favorevole per la ulteriore elaborazione del soggetto ai fini della realizzazione, salvo concessione del nulla osta di lavorazione prescritto dall'art. 1 della legge 30 novembre 1939 XVIII, n. 2125 e la ulteriore revisione di cui all'art. 77 della legge di P. S.

p. il MINISTRO

1. Parere favorevole al soggetto di *Palude*, 1942. Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti.

Donne e streghe. Le novelle di Luchino Visconti

STEFANIA PARIGI

Nell'arco di quasi quindici anni, dal 1953 al 1967, Visconti partecipa a tre film collettivi cimentandosi con la forma breve del racconto. Nel 1953 realizza *Anna Magnani*, che fa parte di *Siamo donne*; nel 1962 *Il lavoro*, compreso in *Boccaccio '70*, e nel 1967 *La strega bruciata viva*, episodio di *Le streghe*. Questi tre mediometraggi hanno molti elementi in comune: sono legati, in un modo o nell'altro, alla figura di Cesare Zavattini; nascono su commissione o invito; riflettono sul divismo e su forme analoghe di prestazione d'opera; attribuiscono una centralità alla figura femminile; sono in buona parte dedicati all'analisi del presente o dell'immediato passato¹; usano il registro della commedia, con spunti parodici e talvolta apertamente sarcastici sulla società e sullo spettacolo dell'epoca; sono intrisi di allusioni e di richiami autobiografici giocando sui nomi propri, sulle parole, sulle maschere e i volti del cinema di Visconti oltre che dell'immaginario a lui contemporaneo. Dal punto di vista narrativo non mostrano cesure o frammentazioni temporali al loro interno ma adottano la strategia della durata, consumandosi idealmente in unità di spazio, tempo e azione. Analizzati in sequenza, raccontano il passaggio da un'epoca a un'altra, dall'etica del dopoguerra alla distruzione dei valori prodotta dal boom economico e dalla modernizzazione.

¹ Se *Il lavoro* e *La strega bruciata viva* sono ambientati in una contemporaneità che sta progressivamente scomparendo dall'orizzonte cinematografico di Visconti, sempre più incline a raccontare storie del passato, *Anna Magnani* adotta la logica del racconto memoriale, sospeso tra due tempi: il presente come rievocazione di un'epoca da poco trascorsa.

Spesso questi brevi racconti sono stati etichettati come manifestazioni di un Visconti “minore” e, con l’eccezione di *Il lavoro*, hanno suscitato scarso interesse, quasi che la loro misura deponesse contro la loro qualità. Le novelle viscontiane, insomma, sono spesso apparse occasionali vacanze rispetto alla costruzione dei grandi affreschi romanzeschi cui si è rivolta principalmente l’attenzione dell’autore.

LA DIVA SOTTO L’OMBRELLA ZAVATTINIANO

Nel dopoguerra Visconti e Zavattini si ritrovano a condividere lo stesso “spirito del tempo”, su cui fanno convogliare esperienze, formazioni e propositi spesso radicalmente diversi. Le loro idee di cinema non si muovono in sintonia, anche se vengono raccolte sotto la medesima etichetta di neorealismo. Mentre Zavattini propone una dissoluzione moderna delle forme narrative e stilistiche classiche e invoca uno sguardo “aurorale” sul mondo, Visconti concepisce l’immagine come punto d’incontro di arti composite (il teatro, la pittura, la letteratura, la musica) e guarda indietro, alla grande tradizione del passato.

Ricorrendo a una metafora, si può dire che Zavattini, con le sue teorie e i suoi progetti, ferra i cavalli del neorealismo, mentre Visconti li orienta verso le proprie mete. Il primo svolge il ruolo, eroico e appassionato, di un maniscalco che sogna nuove avventure e viaggi conoscitivi; il secondo quello di un fantino di lunga tradizione. Nel suo *Ricordo di Visconti*, scritto nel 1978, come introduzione alla pubblicazione della sceneggiatura di *Bellissima*, Zavattini sottolinea le differenze di classe che sottostanno ai loro diversi orientamenti estetici e comunicativi, rievocando la propria «soggezione» verso il rappresentante di una storica, antica e illustre casata².

I due si incontrano, la prima volta, per *Bellissima* (1951), basato su un soggetto che Zavattini ha già elaborato agli inizi degli anni quaranta e che è incentrato sul conflitto tra le illusioni luminose del cinema e l’opacità dolorosa dell’esistenza quotidiana. Visconti – come scrive Lino Micciché – trasforma la storia zavattiniana in «uno dei primi e dei più consapevoli atti di morte dell’utopia neorealista» legata all’attore “preso dalla strada” e a una illusoria coincidenza tra vita e rappresentazione, concentrando tutta la sua attenzione sulla performance di Anna Magnani, sulla sua tipologia attoriale, che rispecchia emblematicamente le tensioni popolari e programmaticamente antidivistiche del cinema del dopoguerra.³ Dopo aver pagato – una volta per tutte – il suo tributo al principio neorealista del non attore nel film *La terra trema* (1948), Visconti si cimenta con l’anomalo divismo della Magnani, fondato paradossalmente sull’antidivismo, sulla discesa

² C. Zavattini, *Ricordo di Visconti*, in: L. Visconti, *Bellissima*, trascrizione del film a cura di E. Ungari, Bologna, Cappelli, 1978, pp. 7-8.

³ L. Micciché, *Luchino Visconti*, Venezia, Marsilio, 1996; prima edizione “Tascabili Marsilio”, 2002, p. 26.

della star nel terreno dell'espressività popolaresca. Del resto aveva già pensato a lei come interprete ideale del suo film d'esordio *Ossessione* (1943). In un'intervista di Michele Gandin, risalente al 1951, usa proprio la parola "diva" per connotare la figura della Magnani, di cui sottolinea il grande talento performativo, contrapponendo il suo mestiere e il suo temperamento all'impreparazione delle miss che provengono dai concorsi di bellezza, dove ci si limita a fare «la selezione dei seni e delle gambe»⁴.

Il secondo incontro con la progettualità di Zavattini avviene con *Siamo donne*, che congiunge due momenti nevralgici delle teorie e pratiche dello sceneggiatore: la linea del film-inchiesta⁵ e del film diaristico – avanzata con sistematicità dai primi anni cinquanta in poi – e la riflessione sulla società dello spettacolo, che accompagna le sue ricerche fin dagli anni trenta.

Le intenzioni di Zavattini in *Siamo donne* sono quelle di mostrare la persona che si nasconde dietro il personaggio della star, il fondo umano su cui si deposita l'icona della diva, le dinamiche conflittuali tra la vita pubblica e quella privata, tra il mondo delle apparenze spettacolari e quello dell'esistenza quotidiana. Visconti affida alla Magnani il compito di rovesciare le carte dimostrando che, nel suo caso, non esiste una soluzione di continuità tra vita e palcoscenico. Il ritratto viscontiano è un'esaltazione della figura della commediante, sulla quale, non a caso, è costruito il film *Le Carrosse d'or* (1952) di Jean Renoir: la Magnani porta la vita dentro la recita e allo stesso tempo trasforma inevitabilmente la vita in recita.

Secondo Micciché l'episodio può essere letto come una sorta di poscritto a *Bellissima*, in cui già Visconti ci mostra l'attrice che, nelle vesti della popolana Maddalena Cecconi, si interroga sui "misteri" della recitazione⁶. Davanti a uno specchio – figura chiave della domanda o dello smarrimento identitari nell'iconografia viscontiana, nonché spettro ontologico della riproduzione cinematografica – la Magnani afferma: «In fondo che è recita? Eh? Se io mo' me credessi d'esse n'altra... Se facessi finta d'esse n'altra... Ecco che recito». Il falso veritiero

4 M. Gandin, *Storia di una crisi in «Bellissima» di Visconti*, in: «Cinema», n.s., n. 75, 1° dicembre 1951, p. 92.

5 Già nel '51 Visconti si è inserito in questa nuova idea di cinegiornalismo realizzando *Appunti su un fatto di cronaca* per *Documento mensile* n. 2 (1951), prodotto da Marco Ferreri e Riccardo Ghione. Si tratta del film in assoluto più "corto" della sua carriera, a cui è dedicato l'intervento di Sergio Grmek Germani nel presente convegno.

Nel suo *Ricordo di Visconti* Zavattini scrive a proposito di *Appunti su un fatto di cronaca*: «Ebbi un motivo in più di stima per Visconti nel vedere un suo cortometraggio di natura tipicamente neorealista, nel senso dell'analisi e della riflessione su un fatto realmente accaduto. Erano gli anni di quel desiderato giornalismo cinematografico che apparve e scomparve, purtroppo, per lasciare spazio in verità a veri e propri capolavori, però dentro a una concezione dello spettacolo che ridava prestigio, per risolvere le cose del mondo, alle mediazioni dell'arte e dei suoi eroi» (C. Zavattini, *Ricordo di Visconti*, cit., p. 8).

6 L. Micciché, «*Siamo donne*. Anna Magnani». Dalla falsa storia vera alla vera storia falsa, in: Visconti, in: «Drammaturgia», n. 7, 2000, p. 9.

della recitazione diventa, del resto, il fulcro portante dei comportamenti del personaggio di Maddalena, che nel caseggiato popolare è capace di ricreare costantemente la dialettica attore-spettatore, palcoscenico e platea.

In *Siamo donne* Visconti fa interpretare comicamente alla Magnani il proprio personaggio, rimuovendo qualsiasi dualità tra l'essere e l'apparire. L'attrice si presenta come una diva con il cagnolino, animale che negli anni trenta rappresenta sovente il correlato della star capricciosa e che, nel suo caso, si radica in un'ossessiva passione personale e in una consuetudine di vita. La presenza canina è, del resto, l'unico legame che rimane tra la storia concepita da Zavattini, sulla base di un ricordo raccontatogli da Roberto Rossellini, e la totale riscrittura dell'episodio operata da Visconti insieme a Suso Cecchi d'Amico⁷. Abbandonati i consueti divani e cuscini del salotto borghese, il bassotto tenuto in grembo dalla Magnani è la causa di una lite con il tassista che la sta portando al teatro Quattro Fontane dove è attesa per il suo numero di rivista. La storiella è ambientata nel 1943, in una Roma splendente di sole, in cui il tassista canta l'inno fascista *Faccetta nera* e passano camion pieni di giovani italiane festanti. Le misure del cane, da cui dipende la tassa da pagare al conducente del taxi, sono all'origine di un viaggio davvero «esilarante»⁸ per la città alla ricerca di un ufficiale di polizia che possa dirimere la questione. Visconti mette in scena un cammino a tappe, scandito da una catena inarrestabile di gag. Dovunque si fermi, la Magnani crea spettacolo, attirando una folla di astanti chiamati a svolgere il ruolo di spettatori: vediamo attorno a lei, presi dalla sua performance, prima un piccolo stuolo di marinai al Pincio, poi un'intera squadra di carabinieri in caserma. Sono tutti soggetti maschili e in divisa, rappresentanti dell'ordine, che vengono coinvolti nella dissoluzione comica dell'ordine operata dal vitalismo inarrestabile della diva.

Infine, dopo aver perso una quantità di tempo e di danaro del tutto sproporzionati rispetto alla posta in gioco, l'attrice arriva in teatro. E qui avviene un

7 La storia di Zavattini, intitolata *Il matrimonio di Miscia*, appare nel *Diario* tenuto dallo scrittore su «Cinema Nuovo» (Roma, 15 ott. 1954, in: «Cinema Nuovo», n. 45, 25 ottobre 1954). Viene ripubblicata in: Cesare Zavattini. *Parliamo dell'attore*, a cura di O. Caldirola e S. Parigi, numero monografico di «Bianco & Nero», n. 6, novembre-dicembre 2002, pp. 51-53. Miscia è il nome della cagna che accompagna la Magnani nell'episodio *Una voce umana* di *L'amore* (1948) di Roberto Rossellini. Nel prologo a *Il matrimonio di Miscia* Zavattini scrive: «Un lettore vicentino mi domanda che cosa c'è di mio, per quanto riguarda il testo, nel film *Siamo donne*. Rispondo: l'idea del film l'ho avuta io e sono stato il principale autore del copione, escluso l'episodio Magnani per il quale Visconti, esponendomi la storia del cane da grembo, mi domandò solo un parere». Poco dopo introduce *Il matrimonio di Miscia* con queste parole: «Cominciamo con tre pagine, relative alla Magnani, che lei non ha neppure letto perché le scrissi prima ancora che la Magnani ci desse la sua partecipazione che non voleva darci e che consideravo addirittura indispensabile. Sono un "ricordo" che mi aveva narrato Rossellini come autentico, almeno nella sua sostanza. Questa e le altre confidenze, se vogliamo chiamarle così, che pubblico sono tutte in prima persona, cioè figurano, oltre che vissute, dettate dalle attrici».

8 Così lo definisce L. De Giusti nella sua monografia *I film di Luchino Visconti*, Roma, Gremese, 1990, p. 59. L'episodio *Anna Magnani* costituisce sicuramente il massimo quoziente di comicità raggiunto da Visconti nella sua filmografia, con l'aiuto imprescindibile dell'attrice.

evidente passaggio del testimone. Fino a questo momento il racconto si è svolto secondo i modi della rievocazione in prima persona. Similmente alle altre protagoniste di *Siamo donne*⁹, la *voice over* della Magnani scandisce l'inizio del film e commenta le immagini di cui è protagonista come se le stesse vedendo su uno schermo o su vecchie fotografie del passato. Ben presto le parole che danno alla storia il carattere di un ricordo scompaiono e la rappresentazione assume il taglio di un'azione "oggettiva", che sta apparentemente fluendo per conto proprio. Visconti lascia al corpo e alla recitazione dell'attrice il ruolo di agire quali elementi di creazione scenica, senza far sentire troppo il proprio sguardo, senza sottolineare l'atto rappresentativo¹⁰. Ma quando si arriva alla scena finale del teatro le prospettive si ribaltano: l'occhio della macchina da presa esibisce la propria presenza attraverso una serie di avvicinamenti all'attrice la quale interpreta una delle sue figure di successo nella rivista, la "fioraia del Pincio". Scompare la profondità di campo che precedentemente ha accompagnato i vagabondaggi della Magnani, immergendo la sua figura nel tessuto della città. Lo sfondo di cartapesta – che sul palcoscenico ricrea il panorama visto dalla terrazza del Pincio – sembra dissolversi pian piano per far posto al corpo e al volto pulsante dell'attrice ripresa secondo una scala progressiva, dalla mezza figura al primissimo piano. La *vis* comica che ha caratterizzato fino a ora la sua performance lascia il posto a una vena malinconica, a una sorta di elegia e di pathos affidati alla ritualità del canto e alla catarsi del palcoscenico. Infine le ultime inquadrature rimettono in gioco la dialettica con il pubblico, che ha animato tutta la storia, fino alla chiusura del sipario che conclude l'episodio suggellando la propria natura di omaggio all'arte della Magnani, costruito sull'esaltazione della sua figura di commediante, dentro e fuori la scena. Un omaggio che appare sensibilmente diverso, quasi agli antipodi, rispetto a quello che le ha dedicato Rossellini qualche anno prima in *Una voce umana* (1947-1948), attuando una sorta di spoliatura dei connotati più tipici del suo personaggio. Visconti, al contrario, celebra la sua mitologia, le origini e la forza del suo temperamento teatrale, nonché il suo radicamento nella romanità e nello spettacolo popolare. Esalta la sua capacità di giocare con la propria maschera muovendosi costantemente sulla soglia tra l'arte che simula la vita e la vita che imita l'arte, tra la spettacolarizzazione dell'esistenza e la confluenza dell'esistenza nello spettacolo.

LE STREGHE DELLA MODERNITÀ

In *Siamo donne* Anna Magnani è presentata come una "forza del passato", che si protende sul presente. Se *Roma città aperta* (1945) l'ha imposta come icona cardi-

9 Con l'eccezione di Ingrid Bergman nell'episodio diretto da Rossellini, che parla direttamente allo spettatore senza il filtro della *voice over*.

10 De Giusti scrive che «l'occhio della macchina da presa [...] aspira a farsi trasparente» (*I film di Luchino Visconti*, cit., p. 59).

ne del neorealismo, Visconti la rimette in connessione con il mondo della rivista da cui proviene e con il suo mestiere di attrice: il solo ritenuto capace di garantirle quella mitica unione di arte e di vita che il cinema del dopoguerra ha cercato invano di raggiungere aprendo lo schermo ai non professionisti e ai fatti ordinari della quotidianità.

Molti anni dopo, nel 1967, le dive cinematografiche si sono trasformate agli occhi di Visconti in stregoneschi oggetti di consumo. Hanno perso, prima di tutto, il legame con la materia della vita. Sono divenute creature artificiali forgiate dall'industria dello spettacolo: incantesimi senza più incanto, effimeri e svaporanti come l'immagine che li veicola.

Anche i film a episodi hanno preso una strada molto diversa da quel "coro a più voci" auspicato da Zavattini. Da campo di sperimentazione delle "grandi firme" del cinema italiano (secondo la linea di *Siamo donne*), chiamate a svolgere un'inchiesta conoscitiva su problemi e temi d'attualità, sono divenuti operazioni prevalentemente mercantili, capitanate dai produttori. *Le streghe* è il secondo omaggio che Dino De Laurentiis tributa alla moglie Silvana Mangano, dopo *La mia signora* (1964), in cui l'attrice recita accanto ad Alberto Sordi in episodi firmati da Tinto Brass, Mauro Bolognini e Luigi Comencini. Il titolo *Le streghe* evoca altri film a episodi dell'epoca tutti connotati al femminile, con sostantivi emblematici di una idea fotoromanzesca e spettacolare della donna: per esempio *Le bambole* (1965) o *Le fate* (1966), entrambi prodotti da Gianni Hecht Lucari, con grande dispendio di star della regia, della recitazione e della sceneggiatura.

La critica d'epoca non manca di sottolineare la deviazione merceologica della formula del film a episodi, alla quale viene spesso connessa la natura di mera esercitazione o di sottile divertissement acquisita dalla performance autoriale¹¹.

In una scanzonata recensione Luciano Codignola, evocando il rimando all'omonimo liquore, assimila *Le streghe* a «una specie di gara di illustri barmen, a base di un solo ingrediente. Silvana Mangano con Visconti dà un Alexander, ricco di crema al cacao, ma un po' stucchevole; Silvana con Bolognini è un semplice Martini gin, però ben fatto e tanto più gradevole in quanto ce n'è poco ed è servito ghiacciato a dovere; Silvana con Pasolini è un variopinto Cherry Julep, sempre

11 I racconti brevi vengono spesso considerati dalla critica d'epoca come forme minori di rappresentazione, assimilabili al famigerato "bozzettismo", che dagli anni cinquanta in poi diventa una chiave di interpretazione e denigrazione dei moduli narrativi della commedia. Per un'analisi e una rilettura delle origini e della "moda" del film a episodi negli anni cinquanta e sessanta si rimanda a: L. Micciché, *Il «film a episodi» (e altri episodi...)*, in: Id., *Il cinema italiano degli anni '60*, Venezia, Marsilio, 1975, 1979³, pp. 121-127; D. Bruni, *Film a episodi, non sempre cinema per pigri*, in: *Storia del cinema italiano, volume X - 1960/1964*, a cura di G. De Vincenti, Venezia-Roma, Marsilio-Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2001, pp. 253-265; F. Villa, *La ragione dello sguardo: voyeurismo e identità spettatoriale*, in: *Storia del cinema italiano, volume XI - 1965/1969*, a cura di G. Canova, Venezia-Roma, Marsilio-Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2002, pp. 252-261; Marco Rossitti, *Il film a episodi in Italia tra gli anni Cinquanta e Settanta*, Bologna, Hybris, 2005 (Un paragrafo, intitolato *Il volto e la maschera: Luchino Visconti*, è dedicato agli episodi viscontiani, pp.168-177) Sulla formula delle inchieste collettive promosse da Zavattini mi sono soffermata in: S. Parigi, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Torino, Lindau, 2006, pp. 279-323.

a base di gin, però con cherry brandy, maraschino, un mezzo limone, zucchero, una fetta d'arancia, e, come vuole la ricetta, un po' di coloranti artificiali; Silvana con Rossi è il famoso Gin Orangutan, condito con ogni specie di agrumi – siculi naturalmente; e Silvana con De Sica è un Sweet Martini per signora, con Vermouth italiano ma anche una goccia di Pernod»¹².

Il tema del divismo, al centro dell'episodio viscontiano, appare anch'esso alla critica in buona parte usurato e scontato. Adriano Baracco, per esempio, scrive che il regista costruisce soltanto «una bellissima macchina per tagliare il burro» dove «predica uno tra i più antichi e cògniti luoghi comuni del mondo spettacolare. Una diva, presa nell'ingranaggio del successo, perde ogni diritto alla propria vita, trasformandosi in automa senz'anima»¹³.

Nel suo episodio, intitolato *La strega bruciata viva*, Visconti fa interpretare a Silvana Mangano una parte molto simile a quella svolta nella vita, dove il marito costruisce e ordina la carriera della moglie. I rimandi biografici sono sottolineati dalla presenza di una fotografia del produttore De Laurentiis, posta sul comodino della protagonista, oltre che dall'attribuzione, piena di sarcasmo aristocratico, del nome Dino a uno dei due camerieri della villa (nome che comunque appartiene anche all'attore che interpreta il personaggio: Dino Mele).

Pur nell'ambito di un gioco scoperto, Visconti non rinuncia a svolgere la parte dell'artista che attribuisce al produttore il solito ruolo distruttivo e onnipotente del danaro. In alcune dichiarazioni successive sottolineerà i tagli imposti al suo episodio, per limitarne l'eccessiva lunghezza nei confronti degli altri¹⁴.

Nel primo soggetto di *La strega bruciata viva* – che originariamente si intitola *La strega infelice* ed è scritto insieme a Giuseppe Patroni Griffi – il racconto delle vicende di Gloria, la protagonista del film interpretata da Silvana Mangano, è preceduto da un prologo di carattere ideologico e riflessivo che funziona come una dichiarazione d'intenti. Ci si interroga su «quel fenomeno cinematografico

12 Luciano Codignola, *Una serie di "streghe" non tutte ben condite ed un omaggio a Chaplin*, in: «La Fiera Letteraria», 9 marzo 1967.

13 A. Baracco, *L'inutile rogo delle cinque streghe*, in: «Lo Specchio», 5 marzo 1967, p. 5.

14 «Per quello che riguarda *La strega bruciata viva*, l'episodio de *Le streghe* era abbastanza bellino, ma De Laurentiis l'ha rovinato completamente, perché dopo lotte infinite tra me e lui a un certo momento ho ceduto e l'episodietto ha perso quel significato che aveva senz'altro. Di quell'episodio Dino De Laurentiis non ha mai capito niente: pensava che fosse troppo lungo rispetto agli altri e ad un certo momento arrivò addirittura a chiedermi di farne un film completo, levandolo dagli altri episodi. Gli ho detto di no, perché un episodio nasce per essere tale, ha una struttura diversa, essendo novella invece che romanzo. Poi non ha voluto lasciarlo nella sua stesura originale, com'era stato girato: l'episodio ha perso così molto del suo pepe, del suo significato». Cfr. S. Roncoroni, *Dialogo con l'autore*, in: Luchino Visconti, *La caduta degli dei*, a cura di S. Roncoroni, Cappelli, Bologna 1969, pp. 16-17.

A leggere le varie versioni della sceneggiatura depositate presso il Fondo Visconti e l'Archivio Zavattini, tuttavia, non sembra che siano stati sacrificati momenti essenziali del racconto. Risulta più ridotta la parte attribuita al controcanto dei camerieri rispetto al mondo dei padroni, secondo una consuetudine ricorrente nelle storie viscontiane, che trova il proprio modello in *La règle du jeu* (1939) di Jean Renoir.

misto di fotogenia, bellezza, bravura, capacità di suggestione sul pubblico, che si chiama Diva, allo scopo di mostrare che «queste streghe della nostra epoca» non sono «creature fatiche», ma «prodotti magnificamente elaborati, alle cui spalle lavorano persuasori occulti, intorno a cui si crea una macchina per lo sfruttamento intensivo del prodotto stesso, cioè della Diva, destinata a diventare prigioniera a sua volta della macchina che essa ha provocato»¹⁵. Il proposito dichiarato del film è quello di attuare una “scherzosa” smitizzazione, di operare uno «smontamento» della figura della star, che non a caso si chiama Gloria e si proietta nell’alto dei cieli, dove scomparirà parodicamente nel finale del racconto.

Le parole del prologo vengono riformulate in maniera ancora più precisa nel film da uno dei personaggi (l’industriale) che paragona la diva alla carne in scatola e alle pesche sciroppate, sottolineando la sua natura di merce sottomessa ai meccanismi seriali dei processi di produzione tipici del capitalismo avanzato. Nei bellissimi titoli di testa del film, costruiti su animazioni di Pino Zac, una donna discinta balla dentro un biglietto da diecimila lire in cui appare, al posto dell’icona di Michelangelo, anche la coprotagonista Annie Girardot.

La strega bruciata viva assume i caratteri, più saggistici che romanzeschi, di un apologo morale, quasi di un pamphlet contro l’industria dello spettacolo, che riproduce al suo interno i caratteri di omologazione e distruzione dell’identità in atto nella società moderna. L’introduzione del tema della maternità, che manca nelle prime stesure del soggetto e della sceneggiatura, radicalizza il messaggio viscontiano dandogli quel tono apparentemente “tradizionalista”, conservatore e fotoromanzesco che alcuni critici gli hanno rimproverato¹⁶. Il processo di umanizzazione e liberazione della diva non è legato, infatti, alla sua identità di

15 Il soggetto intitolato *La strega infelice. Episodio Visconti – Patroni Griffi* è depositato presso la Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia (Coll. Sceneg. 00 02158, inv. 36955).

16 Nella sua recensione, già citata nella nota 13, Adriano Baracco afferma che il tema della maternità porta l’episodio «in piena novellistica femminile, nel rotocalco viola della prima “Novella”. Non per niente c’è, nel soggetto, l’unghia strabiliante di Cesare Zavattini».

Nel suo volume dedicato a Visconti, Pio Baldelli rincara la dose di disapprovazione, definendo l’episodio «una annotazione reazionaria, aggressiva, eppure grondante di quasi sconcio sentimentalismo» (P. Baldelli, *Luchino Visconti*, Milano, Mazzotta, 1973, p. 253). A conferma della «retorica della famiglia» (p. 253) coltivata da Visconti, Baldelli riporta (alle pp. 254-255) il testo di un incontro tra il regista e la cantante Mina avvenuto nel marzo 1962 (*Luchino Visconti – Mina: la donna e altre cose ancora*, a cura di S. Benelli, in: «Successo», Milano, IV, 3, marzo 1962, pp. 60-65). In tale frangente Visconti attribuisce esplicitamente alla donna – e al suo triplice ruolo di “amante, moglie e madre” – la funzione di «conservatrice del gruppo familiare» (p. 254), su cui si basa il vecchio ordine sociale sconvolto dalla modernità.

In un’analisi retrospettiva di *La strega bruciata viva* Guglielmo Moneti avanza l’ipotesi che il tema della maternità possa essere farina del sacco zavattiniano (G. Moneti, *Le ceneri dell’illusione*, in: *Il cinema di Luchino Visconti*, a cura di V. Pravadelli, Quaderni di Bianco e Nero, Roma-Venezia, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-Marsilio, 2000, pp. 245-246, nota 1). In realtà non esistono fonti documentali capaci di attribuire con certezza a Zavattini l’introduzione di questo ingrediente, fondamentale nel determinare la dinamica morale o moralistica – come afferma la maggior parte dei critici – della vicenda della diva. Consultando i materiali conservati presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, il Fondo Visconti (all’interno della Fondazione Isti-

donna, ma a quella di madre e di procreatrice che comporta il ritorno alle leggi della natura contro i dispositivi dell'economia e del mercato. La retorica della maternità, insomma, sembra inserire un elemento di pathos melodrammatico dentro una «invettiva marxisteggiante» – secondo la definizione di Alessan-

tuto Gramsci di Roma) e l'Archivio Cesare Zavattini di Reggio Emilia, si possono ricostruire le seguenti tappe di elaborazione del soggetto e della sceneggiatura:

- 1) Soggetto intitolato *La strega infelice. Episodio Visconti – Patroni Griffi* (Centro Sperimentale di Cinematografia, coll. Sceneg. 00 02158, inv. 36955). Si tratta di tre paginette in cui si delineano le linee ideologiche e le dinamiche narrative dell'episodio. Il tema della maternità è assente.
- 2) I VERSIONE della sceneggiatura *La strega bruciata viva* (Fondo Visconti, coll. C31-1) datata 1° dicembre 1965, pp. 80, con aggiunte di pagine bis e tris fino a pp. 102. Correzioni manoscritte. La sceneggiatura è firmata da Giuseppe Patroni Griffi e Luchino Visconti. Il titolo primitivo, cancellato, è *La strega infelice*. In questa versione l'inizio, la fine e altre parti sono contraddistinti dalla *voice over* di Valeria, la padrona di casa interpretata da Annie Girardot. La conversazione sulla diva come prodotto avviene durante il vagabondaggio notturno di Gloria. La telefonata con il marito non è ancora strutturata. Al suo posto c'è la telefonata tra Valeria e il marito di Gloria, in cui quest'ultima scopre la "tresca" fra i due. Mancano sia la scoperta della maternità sia la scena notturna della mosca cieca tra Gloria, il marito di Valeria e il signore sportivo. Dopo la conversazione sulla diva-prodotto, Gloria, a letto, svuota il tubetto delle pillole.
- 3) I VERSIONE BIS (Fondo Visconti, coll. C31-3), pp. 102. Versione ripulita, con correzioni riportate a macchina, della I VERSIONE. Il testo, datato 30 dicembre 1965, si trova anche all'Archivio Zavattini (coll. Cartella 55/2, pp. 127-227), con note manoscritte. La *voice over* di Valeria è cancellata a mano. Probabilmente si tratta della versione su cui viene chiesto a Zavattini di intervenire.
- 4) *Scaletta* (senza ulteriori specificazioni). Il documento, conservato presso l'Archivio Zavattini (coll. ZA Sog. R, 55/1), si arresta a pag. 10, quando Gloria si sente male durante il gioco dell'anello. Il testo sembra comunque successivo alla I VERSIONE della sceneggiatura in quanto riproduce situazioni e dialoghi che sono già quelli del film realizzato.
- 5) II VERSIONE (Archivio Zavattini, coll. Cartella 55/2 – 1-58), pp. 58 con note manoscritte. La progressione narrativa, l'ordine delle scene e buona parte dei dialoghi sono già quelli del film. Figurano i nomi di alcuni attori, anche se cancellati a mano. L'impressione è che sia una versione di scomposizione e "rimissaggio" della I VERSIONE BIS, con scene aggiunte, pagine modificate o riprese direttamente dalla I VERSIONE BIS (per esempio la pag. 102 finale). Viene introdotto il tema della maternità: a pag. 36 Valeria dice a Gloria «Sei incinta». Il discorso sulla diva-prodotto si svolge la sera anziché la notte. Durante la notte c'è, invece, l'incontro a tre tra Gloria, il marito di Valeria e il signore sportivo. La telefonata con il marito avviene dopo l'incontro a tre. Gloria non prende le pillole.
- 6) II VERSIONE BIS (Archivio Zavattini, coll. Cartella 55/2, 59-126), pp. 65 con note manoscritte. Ricomposizione e ripulitura della II VERSIONE. A pag. 45 Valeria dice a Gloria "Sei incinta". Si tratta del testo su cui – così credo di aver capito – lavora Zavattini quando indica a Visconti dei cambiamenti o aggiunge nelle due lettere del gennaio 1966, depositate presso l'Archivio di Reggio Emilia. Nella lettera del 22 gennaio 1966 (coll. Cartella V 263, 263/14) Zavattini propone a Visconti ulteriori battute per la scena della telefonata di Gloria al marito, in cui, fra l'altro, ella afferma di voler mettere al figlio il nome di suo padre, Silvio, come avverrà nel film. Altre battute riguardano la scena del congedo tra Gloria e Valeria e quella notturna tra Gloria, il marito di Valeria e il signore sportivo. La lettera del 25 gennaio 1966 (coll. Cartella V 263, 263/15) riguarda ancora ritocchi alla già citata scena notturna e anch'essi saranno in buona parte riportati da Visconti nel film. La II VERSIONE BIS si trova anche al Fondo Visconti (coll. C31-4), con molti segni rossi di cancellazione e qualche aggiunta a penna blu e rossa.

dro Bencivenni¹⁷ – riportando Visconti alle antinomie tra storia e natura, storia ed esistenza che attraversano tutto il suo cinema. Tuttavia la satira del mondo dello spettacolo non può condurre qui, come in *Bellissima*, a una celebrazione dei valori famigliari e popolari identificati quali depositari di un'autenticità da contrapporre al mondo illusorio di celluloidi. Negli anni sessanta, infatti, la tradizione popolare si va dissolvendo nella cosiddetta cultura di massa, mentre le leggi dell'apparenza si sedimentano nella vita quotidiana annullando la sua distanza dallo spettacolo.

Lo spettro sociale rappresentato nel film è quello di una borghesia in tutto e per tutto omologata ai processi di cambiamento in atto. La schiera degli ospiti della villa riproduce il cosmopolitismo di un "bel mondo" ormai degradato. Non c'è più un'alternativa – secondo l'esempio di *Bellissima* – da contrapporre al mondo dello spettacolo perché tutti vivono dentro la stessa entropia, sono vittime di una identica "alienazione" e fanno ricorso alle medesime maschere, ad analoghi infingimenti. Come nelle favole, i personaggi diventano mere funzioni di un sintomatico bestiario da "dolce vita". Nelle varie versioni della sceneggiatura sono definiti con epiteti variabili di questo tipo: «amica di lingua lesta» o «amica di bocca svelta», «amica ex mignotta», «signore sportivo», «amica giovane», «tipo industriale», «l'ospite», «signore fine» o «signore distinto», «giovane nervoso» o «invitato nervoso», «giovane cameriere italiano», «cameriere tedesco», «giocatore musicista». Si tratta di processi di tipizzazione già formalizzati nella commedia di tradizione greca e latina, che vengono ereditati dalla commedia dell'arte e che il cinema della commedia all'italiana durante gli anni sessanta accoglie e rielabora nella costruzione dei personaggi, soprattutto dei caratteristi, e finanche nella definizione dei titoli delle opere.

Visconti adotta il filtro della parodia per mettere in scena non soltanto il mondo disumanizzante della società e dello spettacolo contemporanei, ma anche per coinvolgere in un gioco carnevalesco la sua stessa esperienza esistenziale e artistica.

La strega bruciata viva è un vero e proprio caleidoscopio di riflessi, un testo intessuto di volti, di ricordi, di icone, di segni legati al cinema e alla vita del regi-

7) II VERSIONE TRIS (Fondo Visconti, coll. C31-8), pp. 66.

Versione perfezionata della II VERSIONE BIS, dove talvolta compaiono, anche indicazioni di piani e di movimenti di macchina. È probabilmente la versione usata durante la lavorazione. Valeria parla in italiano e in francese. Il "signore distinto" fa il discorso sulla diva-prodotto in inglese. Gloria gli risponde in inglese.

Dalla ricostruzione di questo itinerario si deduce che il tema della maternità viene introdotto nella II VERSIONE elaborata in gran fretta da Zavattini, come è testimoniato dalla sua lettera a Visconti del 22 gennaio 1966, dove scrive di un lavoro «fatto a tamburo battente». Questa deduzione non è sufficiente, comunque, per attribuire con certezza a Zavattini l'introduzione della gravidanza. L'unico dato realmente verosimile sembra essere l'elaborazione zavattiniana del tema della maternità. Inoltre non si conoscono i motivi per i quali lo sceneggiatore viene coinvolto in questa riscrittura finale dell'episodio.

17 A. Bencivenni, *Luchino Visconti, "Il Castoro"*, Firenze, La Nuova Italia, 1982; poi *L'Unità/Il Castoro*, 1995, p. 67.

sta. Se l'elegante stazione invernale austriaca in cui si svolge la storia è quella di Kitzbühel, dove Visconti, come ricordano tutte le sue biografie, aveva incontrato la sua prima e unica fidanzata, la principessa austriaca Irma Windish Graetz (alla quale aveva attribuito il nomignolo di Pupe), gli attori chiamati a svolgere il ruolo di coro intorno alla diva Gloria, interpretata da Silvana Mangano, provengono dai suoi film precedenti o sono proiettati in quelli successivi: accanto alla coppia invecchiata di *Ossessione* (una Clara Calamai ridotta a ex attrice e un Massimo Girotti che gioca il ruolo del signore sportivo) ritorna, per esempio, Annie Girardot, la prostituta di *Rocco e i suoi fratelli*, mentre Helmut Berger fa qui la sua prima apparizione nelle vesti del cameriere tedesco.

In alcuni passi non realizzati della prima versione della sceneggiatura il gioco autoriflessivo diventa ancora più stringente: il cameriere dice che entrerà nella stanza della diva con un mantello bianco, come Franz Mahler in quella della contessa Serpieri nel film *Senso*. Un invitato nervoso ammonisce un personaggio che canticchia la *Traviata*, opera cardine nell'esperienza esistenziale ed estetica di Visconti. Nella scena del ballo Gloria è abbigliata come «una specie di Dietrich rivestita di cianfrusaglie» e diventa esplicitamente la maschera desacralizzata dell'antico varietà. E Valeria, la padrona di casa interpretata da Annie Girardot, fa ironicamente il verso alla Monica Vitti di *Il deserto rosso* (1964), dicendo a Gloria che si è sentita male: «Scommetto che ti fanno male i capelli». Anche la «malattia» della diva sembra riferirsi, in questo stadio, a una sorta di canone della modernità messa in scena da Antonioni.

La tipologia della diva moderna appare del tutto ribaltata, come è già stato messo in evidenza dalle letture critiche, rispetto a quella antica e vitale della Magnani, che attinge alla grande tradizione della commedia italiana¹⁸. Sradicata dalle sue origini e divenuta il vuoto simulacro di una vetrina transnazionale, la star sembra aver dissolto, negli avanzati anni sessanta, anche il conflitto tra persona e personaggio, ridotti entrambi a una parete concava su cui si dispongono le maschere del corpo e dell'abito. La costruzione dell'identità artificiale della diva comporta la distruzione dell'identità della donna, che viene riassorbita in una rete analoga di apparenze e mistificazioni, almeno fino a quando l'evento della maternità non ne riporta alla luce la drammatica inconsistenza, riaprendo il dissidio tra il pubblico e il privato, tra la vita schermica e quella reale.

Diversamente dall'Anna Magnani di *Siamo donne*, la «strega bruciata viva» non crea e manovra costantemente il proprio spettatore attorno a sé, ma è forgiata in

18 Di un «rovesciamento speculare» dell'episodio Anna Magnani di *Siamo donne* scrive Luciano De Giusti (*Luchino Visconti*, cit., p. 110). Sulla contrapposizione tra la Magnani di *Siamo donne* e la Mangano di *La strega bruciata viva* – vista come antitesi tra due diverse concezioni del divismo che rimandano a due epoche differenti della storia del cinema e della società – è imperniato anche il saggio di M. Marcus, *Carne da grembo o carne in scatola? Il divismo in Anna e La strega bruciata viva*, in: *Studi viscontiani*, a cura di D. Bruni e V. Pravadelli, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 107-120. Sulla stessa, inevitabile, linea si muove l'analisi di G. Moneti, *Le ceneri dell'illusione*, cit.

funzione del pubblico, “incatenata” ai suoi fruitori, e non ha altra esistenza al di fuori di quella che le attribuisce la società dello spettacolo.

Come la carne in scatola evocata dal personaggio dell'industriale, Gloria è un corpo “confezionato” per le lettrici di «Vogue» e le spettatrici dei suoi film, che cercano di assomigliarle configurandosi quali adepti di una nuova religione fondata sull'imitazione e il consumo degli idoli dell'immaginario. La fisicità della diva, levigata come quella di una statua, assume le parvenze dell'immateriale. Il trucco e gli abiti delineano una sorta di sacra icona irraggiungibile, che abita un mondo quasi ultraterreno. Non a caso Valeria, la padrona di casa, dirà di sentire un'aria di Annunciazione quando si profilerà la maternità di Gloria, che ha portato nella sua villa una sorta di versione profana e rovesciata della Visitazione.

Il film racconta, appunto, la visita di un fantasma, che proviene da un altrove e ad esso ritorna nel finale. Visconti simula e allo stesso tempo scardina il feticismo dello sguardo, che costruisce un corpo “divino” frammentandolo nelle sue parti, e dandole in pasto allo spettatore secondo un rituale iniziatico. La diva entra in scena, fin dall'inizio, come un oggetto misterioso e quasi imponderabile, a cui ci si avvicina attraverso i particolari – le gambe, la faccia – prima di arrivare a possederne la figura intera. Nella presentazione agli ospiti della villa, la sua mano sullo stipite della porta precede l'apparizione del suo corpo favoloso, forgiato dal trucco e dal vestito.

Sul cambiamento d'abito sono articolati, del resto, i passaggi da una scena all'altra: la star è prima di tutto una creazione di moda, una sorta di manichino da esposizione.

Visconti esplora il suo corpo stretto in una corazza dorata – che rimanda contemporaneamente alla sua natura di idolo primitivo e a quella di oggetto artificiale – nel momento in cui deve esibirsi in un ballo, chiamato a evocare, cambiandole di segno, le danze vitalistiche della Mangano in *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis, poi ripetute, come un attributo canonico della diva, in *Anna* (1951) di Alberto Lattuada e in *Mambo* (1954) di Robert Rossen. Nell'assetto autoriflessivo e citazionale del film questa scena assume un'evidenza paradigmatica della performance dello sguardo viscontiano che procede spezzettando ripetutamente la figura della diva e attraversandola, quasi “navigandola”, da un capo all'altro¹⁹.

Feticismo e voyeurismo si condensano, d'altra parte, anche nell'uso dello zoom e, a livello scenografico, nell'allestimento di numerose superfici specchianti che, secondo modalità ricorrenti nel cinema viscontiano, rappresentano il continuo sdoppiamento dell'identità e rimandano alla natura finzionale dell'immagine, in questo caso perfettamente in linea con il tema principale del film. La diva è, infatti, nient'altro che un sembiante, una maschera, un vuoto di vita coperto da un involucro artificiale.

19 «Mentre il divismo della Magnani [...] preesiste alla cinepresa – scrive Millicent Marcus – quello di Gloria è un prodotto dell'apparato filmico che la segmenta e la ricompone continuamente nel corso dell'episodio» (*Cane da grembo o carne in scatola?*, cit., p. 112).

Di lì a poco la sua natura fittizia, quasi inanimata, si manifesta attraverso la sadica svestizione del suo corpo, privato degli apparati scenici: cappello, ciglia, tiranti dei capelli e così via. La carne denudata, separata dalle proprie “scatole”, assume parvenze funebri. Lo stesso procedimento si ripete, in maniera simmetrica e contraria, nella rivestizione operata dagli emissari del produttore alla fine del film.

Se la decostruzione dell'immagine divistica approda all'inerzia del corpo esanime, la sua ricomposizione imposta dalle leggi del mercato evoca ancora più intensamente il rituale di confezionamento delle spoglie del defunto, pronto per gli scatti dei fotografi che assediano la villa come altrettanti agenti mortuari. Una serie di mani anonime preparano la figura della diva alla stregua di un manichino, di un corpo irrimediabilmente privato della vita. La donna che giace, annientata, dentro l'apparenza della star è un misto di assenza del sé e di sofferenza del sé, di *corpus patiens* e di *rigor mortis*. La sua testa – è scritto in tutte le diverse versioni della sceneggiatura – «ciondola come quella di un burattino a cui si è spezzato il filo».

Pur nei toni del sarcasmo e della parodia, Visconti giunge nel finale a riattivare il senso del tragico, che appartiene a tutti i corpi simulati e allo stesso dispositivo del doppio e della maschera. La tragicità traspare soprattutto da un falso sorriso attivato manualmente dalla segretaria del produttore sulla faccia della diva, assimilata a una statua di cera. Quel sorriso forzato è la spia della sua infelicità e, insieme, della sua inesistenza.

EROS E INCIVILTÀ

Un altro volto infelice, con le labbra appena increspate e qualche lacrima che scende lentamente sulle gote, è quello di Romy Schneider nel finale di *Il lavoro*, realizzato cinque anni prima di *La strega bruciata viva* e inserito nuovamente in un mosaico zavattiniano: *Boccaccio '70*.

Secondo le intenzioni di Zavattini il progetto dell'opera a episodi proposta al produttore Carlo Ponti si orienta su due mete principali, tra loro interconnesse: il viaggio di conoscenza, auspicato fin dagli anni quaranta, attraverso le diverse culture e particolarità ambientali dell'Italia; una riflessione sui costumi sessuali, che cerchi di indagare i rapporti «tra sesso e politica, tra sesso e civiltà, tra sesso e società» e sia capace di contrapporre al moralismo e alla sessuofobia imperanti, un eros libero, pagano e «terreno», sottratto al peso dell'educazione cattolica²⁰. Zavattini propone così di ambientare le storie in un campionario di città italiane affidate ognuna a un regista, scelto tra i nomi più prestigiosi del nostro cinema.

20 Cfr. *Com'è nato Boccaccio '70*, in *Boccaccio '70 di De Sica, Fellini, Monicelli, Visconti*, a cura di C. Di Carlo e G. Fratini, Bologna, Cappelli, p. 21; *Lettera-proposta di Zavattini a Ponti*, ivi, p. 25.

L'episodio viscontiano appare del tutto privo della «festosità» boccaccesca auspicata idealmente da Zavattini. La novella ha, come quella di *La strega bruciata viva*, un fondo cupo e un intento apertamente polemico, in cui l'affabulazione, distesa ancora una volta in forma di apologo, si orienta verso una presa di posizione morale e una caustica satira sociale.

Tutta la critica ha messo in evidenza il fatto che per la prima volta il regista getta uno sguardo problematico sulla sua stessa classe, l'aristocrazia milanese, mostrandone il degrado nel quadro dello sviluppo neocapitalista degli anni sessanta.

Il lavoro prende spunto da un racconto di Guy de Maupassant, *Au bord du lit*, risalente al 1883, che Visconti aveva già pensato di utilizzare, insieme a Suso Cecchi d'Amico, per il progetto di *Marcia nuziale*²¹. Lo scrittore francese articola in maniera divertita il suo testo intorno a un paradosso: una moglie punisce il marito libertino facendosi pagare per le proprie prestazioni sessuali nell'ambito del letto coniugale. Visconti utilizza la stessa chiave eccentrica per narrare il rapporto di una giovane coppia composta da un aristocratico milanese, il conte Ottavio, e da una borghese svizzera (interpretata da un'attrice austriaca) a cui attribuisce il nomignolo di Pupe, già appartenuto – come si è visto – alla sua fidanzata austriaca. Il matrimonio assume il carattere di un'istituzione strettamente economica, che congiunge gli antichi fasti dell'aristocrazia in declino al capitale della classe borghese in espansione, secondo quanto avverrà in *Il Gattopardo*, realizzato subito dopo *Il lavoro*. In questo quadro il denaro diventa il perno intorno al quale si amministrano, oltre alle relazioni sociali, le dinamiche affettive, il mondo interiore, i processi identitari delle singole individualità.

La parabola di Pupe è quella di una spoliazione della propria personalità e di un adattamento “mostruoso” alle regole del Capitale. Il principio di prestazione accomuna la sua vicenda a quella della diva Gloria: entrambe possono essere definite “attrici sociali” di una modernità coercitiva e distruttiva, emblemi di quei processi di disintegrazione della soggettività che all'epoca venivano denominati attraverso parole come alienazione e reificazione.

In *Eros e civiltà*, pubblicato in Italia nel 1964, Herbert Marcuse definisce il principio di prestazione (in inglese *performance principle*) «la forma storica prevalente del principio di realtà», che si identifica con il «lavoro alienato» e si contrappone al principio del piacere²². La dinamica seguita da Pupe è quella di sottoporre anche Eros, motore del principio del piacere, alle regole del lavoro salariato, delineando un orizzonte senza punti di fuga in cui dominatori e dominati, carnefici e vittime diventano indistinguibili e sovrapponibili. Se in *La strega bruciata viva* l'eros presenta una doppia anima, del tutto autorizzata dalla società, ovvero quella del desiderio proiettato su un oggetto immaginario come la diva, e quella

21 Il progetto di *Marcia nuziale*, bocciato dalla censura, viene pubblicato in tre tempi su «Cinema Nuovo», a. II, 10, 1° maggio 1953; 11, 15 maggio 1953 e 12, 1° giugno 1953.

22 H. Marcuse, *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 1964, p. 30 e seg. (ed. or. *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston, Beacon Press, 1955).

legata alla funzione procreatrice della donna, in *Il lavoro* non ci sono antinomie da scongiurare, diritti naturali o societari da rivendicare.

La reazione di Pupe alla frequentazione delle prostitute da parte del marito non comporta una ribellione, ma un movimento di adattamento al principio di prestazione. Ovvero il suo profondo disagio si manifesta nella forma di una *perversione* paradossale (farsi pagare dal proprio coniuge per ogni performance sessuale) che non la conduce verso il principio del piacere, secondo le indicazioni di Marcuse, ma la orienta verso pratiche di assoggettamento al principio di realtà dal carattere fortemente masochista, autopunitivo e mortuario.

Pupe è tratteggiata come una figura priva di consistenza: la sua grazia e la sua bellezza, insieme alla sua carica erotica, sono meri attributi esteriori e decorativi, al pari degli abiti di Chanel che la rivestono o del ciuffo apparentemente “negligente” che il parrucchiere Alexander, venuto apposta dalla Francia, disegna sul volto di Romy Schneider con ore e ore di lungo lavoro.

Come il corpo della diva Gloria, anche quello di Pupe è costruito su una sflogorante apparenza, sottolineata costantemente dalla messa in scena continua dell'atto di specchiarsi. La sua volontà di dare un ruolo e un senso alla propria esistenza riproduce tutte le velleità di un ceto che reagisce alla crisi dei propri stili di vita cercando di mettersi al passo con i tempi, con il ritmo e gli strumenti di falsa emancipazione offerti dall'inarrestabile progresso e dai nuovi miti della modernità. Visconti la descrive sarcasticamente come la caricatura delle eroine inquiete e sofferenti del cinema di Antonioni, immerse in continui vagabondaggi intellettuali alla ricerca di sé. Nel suo primo incontro con il marito afferma parodicamente: «Sono stata in giro. Ho visto tante cose. Ho pensato. Ho preso delle decisioni importanti. Sono rimasta un'eternità in contemplazione davanti a un muro, un gran muro bianco, tutto bianco». In tale frangente si manifesta la sua ridicola e sgrammaticata vocazione poetica, riassunta nel verso: «T'amo cipresso perché la mia malinconia assomiglia ad esso». Le sue ossessioni sono la “noia” e l’“angoscia”, vessilli di un esistenzialismo ridotto anch'esso, per Visconti, a formula di consumo intellettuale. Compare, sempre in bocca a Pupe, anche un altro termine chiave, che rimanda ai film di Antonioni: l’“incomunicabilità”. Ottavio tiene in mano il libro *Les Gommès* di Robbet-Grillet, fondatore di quell'*Ecole du regard* a cui sovente viene avvicinato il cinema antonioniano. Ma viene inquadrata anche, con il valore di una citazione autobiografica, la versione tedesca di *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, su cui Visconti sta costruendo il suo prossimo film.

In uno dei suoi colloqui telefonici con l'avvocato, Pupe sottolinea la nuova tempeatura sociale e culturale dell'epoca: «La gente oggi legge, caro, va al cinema e fanno tutti esattamente le stesse cose, gli aristocratici, gli intellettuali, i ragazzini della Ghisolfa». La società di massa degli anni sessanta sta abbattendo le vecchie barriere intellettuali e di classe mentre lo sviluppo dei mezzi di comunicazione porta alla modificazione e alla circolazione dei modelli culturali ed esistenziali tra ceti diversi²³.

23 Al rapporto tra *Il lavoro* e la cultura dei media del periodo è dedicata l'analisi di Vincenzo Buccheri, *L'immagine al presente*, in: V. Pravadelli (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, cit., pp. 187-198.

La conversazione telefonica diventa l'emblema, come avviene anche in *La strega bruciata viva*, della mancanza della presenza, dell'imponderabile vuoto che avvolge le relazioni interpersonali nell'era del frenetico sviluppo tecnologico.

L'idea, un po' snob – sottolinea Luc Moullet – avanzata da Pupe di diventare una «normale lavoratrice» si inserisce in questo universo mediatizzato, dove anche la cultura e l'arte perdono il loro antico posto per divenire un patrimonio volgarizzato a uso delle masse²⁴.

Con un tocco indubbiamente parodico da parte di Visconti, i nomi degli artisti si trasferiscono sul bestiario di casa: cani e gatti. Ai primi, che rappresentano il principio maschile del conte Ottavio, sono attribuiti i nomi di Michelangelo (il pittore o anche il regista?), Raffaello e Masaccio, mentre i secondi, che abitano le stanze di Pupe, si chiamano Van Gogh, Monet e Manet. L'arte, insomma, è stata data in pasto agli animali, desacralizzandosi nei rituali di vita quotidiana. La stessa Pupe, in una versione primitiva del soggetto, viene assimilata a una gatta e descritta come una «sposa bambina» ansiosa di «emanciparsi» ovvero di seguire gli itinerari di «indipendenza» delle facoltose donne moderne, che aprono boutique, botteghe di antiquariato, gallerie d'arte ecc.²⁵

Il carattere della futilità sembra connotare gli stili di vita della coppia, rinchiusa nello splendido scrigno dorato di un appartamento in cui sono sedimentate la gloria, il gusto e la cultura del passato. Visconti fa ricostruire in maniera maniacale gli ambienti della casa con suppellettili autentiche, attraverso un enorme spreco di denaro che viene ripetutamente sottolineato nei servizi della stampa d'epoca²⁶. Da questo punto di vista *Il lavoro* si pone come la prova generale di *Il Gattopardo*. Ma mentre in quest'ultimo film gli ambienti sono in stretta sintonia con i personaggi, emanazioni reciproche di sentimenti e valori, in *Il lavoro* gli interni della casa nobiliare introducono un elemento di contrasto, di alterità rispetto ai loro abitanti, simbolizzando l'eredità di un mondo antico del tutto estraneo alle nuove ed esili figure della modernità. Il carattere espositivo dell'arredamento delinea così una sorta di splendente cornice vuota, in cui i personaggi si muovono quasi fossero malati dentro una meravigliosa cella di isolamento. La scenografia rappresenta uno spazio ideologico prima che narrativo, indicando una forma sopravvissuta alla sua perdita di senso. Come scrive Luciano De Giusti, il décor in tal modo «assolve a una funzione essenziale, disegna uno spazio morto»²⁷. Pupe e Ottavio vivono quasi dentro un museo in cui il mondo esterno riesce a penetrare soltanto attraverso l'eco dei rotocalchi, della radio, del telefono e di tutti i mezzi moderni di comunicazione.

24 L. Moullet, *La fiancée de Visconti*, in: «Bref», Paris, gennaio-aprile 2012, p. 48.

25 Si tratta del trattamento di 14 pagine conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, busta 303, fascicolo CF3616.

26 Si veda, per esempio, il servizio di O. Fallaci, *Sono tutti suoi figli*, «L'Europeo», 24 settembre 1961, in cui sono riportati gli sfoghi del coproduttore Antonio Cervi e dell'arredatore Giorgio Pes.

27 L. De Giusti, *Luchino Visconti*, cit., p. 87.

Il racconto si articola attraverso un ininterrotto aprirsi e chiudersi di porte, un passaggio continuo da una stanza all'altra. Visconti segue gli andirivieni dei personaggi, fissa le loro posture, sottolinea il loro movimento a vuoto fra gli arredi osservati e come scolpiti mediante la profondità di campo. Quasi con lo sguardo di un entomologo, che ha imprigionato in una gabbia i suoi insetti, conduce un'analisi dei comportamenti: alla scompostezza di Ottavio, che sbadiglia a bocca aperta e si mette sempre seduto nei divani di traverso, in modo sbilenco, si accosta l'inquietudine vezzosa di Pupe, la quale non fa altro che sorridere, sdraiarsi e rialzarsi, spogliarsi e rivestirsi, oltre che rimirarsi nello specchio. Come commenta Luc Moullet, questo gusto del dettaglio comportamentale, in aperta polemica con i metodi antonioniani e dell'*Ecole du regard*, rimanda piuttosto al Visconti «metteur en scène di Goldoni e Beaumarchais»²⁸.

L'occhio del regista è divertito e, allo stesso tempo, distaccato e pieno di sarcasmo soprattutto nei confronti di Ottavio e del suo stuolo di avvocati, mentre i camerieri riproducono un orizzonte parallelo, a volte critico e a volte omologo rispetto a quello dei padroni, similmente a quanto avviene in *La strega bruciata viva*. Pur sottomessa a questo regime sprezzante e accusatore dello sguardo registico, Pupe viene parzialmente riscattata nel finale dalle lacrime, le quali scalfiscono la sua patina di bambolina e la riportano davanti a quell'umanità che si è negata attraverso un'effimera vendetta e un adeguamento senza compensi all'aria dei tempi e alle sue logiche di assuefazione e sopraffazione.

È alla figura femminile che viene attribuita se non una presa di coscienza, un suo simulacro: un «presentimento di coscienza» – come lo definisce Visconti in un'intervista del periodo – che si manifesta nelle forme di una maschera comica e, al contempo, tragica²⁹. Una lunga risata quasi isterica precede il suo pianto sommerso sul letto nella scena finale. L'ultima inquadratura è dedicata al dettaglio delle sue labbra che si increspano, mentre scendono le lacrime. Pupe rimane in bilico tra l'essere e il non essere, tra la « joie d'être parvenue à ses fins, et la tristesse, la tristesse d'en être arrivèe là »³⁰. Più che a un riscatto morale, la sua maschera ibrida conduce a un senso di indeterminatezza, di galleggiamento nel vuoto, di mancanza di alternative, di consegna all'infelicità.

28 L. Moullet, *La fiancée de Visconti*, cit., p. 48.

29 «Mi è stato rimproverato il momento di emozione che essa [Pupe] ha verso la fine. Credo che sia conseguente, dato il personaggio. Il momento in cui si sente quasi offesa dal fatto che suo marito la paghi è un momento di pietà su se stessa e non sulla situazione generale di cui non capisce niente. È come i personaggi di Cechov nel *Giardino dei ciliegi*. Lasciano vendere il giardino e i ciliegi senza rendersi conto del crollo, del crollo di un ambiente, di una società e non di un personaggio soltanto. [...] Quando dice "Di' a papà che ho finalmente trovato lavoro", essa si umilia, ha dunque pietà di se stessa ma non della sua situazione nella società. Sarebbe la coscienza; invece essa non ha che un presentimento di coscienza. Le lacrime sono dunque una maniera muta di mostrarlo». Cfr. «Vaghe stelle», Cechov e Camus, a cura di A. Aprà, J.-A. Fieschi, M. Ponzi, A. Téchiné, in: «Filmcritica», XVI, 159-160, agosto-settembre 1965, pp. 441-442.

30 L. Moullet, *La fiancée de Visconti*, cit., p. 49.

In uno sfogo contro il produttore De Laurentiis che gli chiede di accorciare *La strega bruciata viva* per armonizzarla nel tessuto a episodi del film, oppure di allungarla fino a farla coincidere con un lungometraggio autonomo, Visconti afferma che non si può snaturare un testo concepito in base a una determinata conformazione, ovvero non si può passare a piacimento dalla novella al romanzo³¹. Pur in sintonia con lo spirito di un'opera collettiva che si intitola *Boccaccio '70*, il termine novella delinea per Visconti un orizzonte narrativo inconsueto nel suo percorso artistico, che fin dagli anni cinquanta una parte della critica italiana ha assimilato a quello del grande romanzo storico, affidando al regista il compito di superare, proprio attraverso il respiro della narrazione epica, i processi di disintegrazione delle strutture narrative classiche messi in atto dai film più sperimentali del neorealismo³².

La narrazione breve, nel caso di *Il lavoro* e di *La strega bruciata viva*, si fonda principalmente su tre motivi tra loro interconnessi: la descrizione di costume legata all'attualità; l'intento dimostrativo, che fa assumere al racconto quasi la forma della parabola; il ricorso a un registro "leggero" basato sullo scherzo e sul gioco intertestuale e autoriflessivo, in cui Visconti coinvolge la sua stessa arte e il suo stesso mondo socio-culturale.

Sul carattere di "gioco" attribuibile a questa forma narrativa si sofferma già Viktor Šklovskij negli anni venti, pur affermando di non aver ancora trovato «una valida definizione della novella», fondata su una sorta di polimorfismo radicato nella tradizione letteraria³³. Visconti si cimenta in primo luogo con una tale impostazione ludica, che si manifesta fin nel modo metaforico di nominare i personaggi e di titolare gli episodi.

Le misure brevi del racconto non comportano una sintesi degli eventi narrativi ma spingono, viceversa, il regista verso la dilatazione analitica, che assimila le sue novelle alle dinamiche degli atti unici teatrali o alle forme del *kammerspiel*.³⁴

31 Cfr. nota 14.

32 Il dibattito sulle forme narrative del neorealismo è troppo ampio e noto per ripercorrerlo in questa sede. Basti ricordare che André Bazin in una recensione del 1947 apparsa su «Le Parisien Libéré», 945, 1° ottobre (trad. it. in: *Il dopoguerra di Rossellini*, a cura di A. Aprà, Roma, Cinecittà International, 1995, p.135) definisce *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini come «una raccolta di "novelle" cinematografiche, l'esatto equivalente delle opere letterarie più moderne, che ricorda spesso i maggiori scrittori di racconti americani». Quasi dieci anni dopo, nel 1955, Guido Aristarco e la critica marxista sulle pagine di «Cinema Nuovo» eleggono *Senso* (1954) di Luchino Visconti quale modello di superamento della narrazione neorealista. Le parole d'ordine che sanciscono questa svolta sono divenute quasi proverbiali: a Visconti si attribuisce il passaggio dal neorealismo al realismo, dalla cronaca alla storia, dalla mera documentazione alla riflessione critica, dalla narrazione episodica, novellistica e documentaristica alle grandi strutture del romanzo ottocentesco.

33 V. Šklovskij, *Una teoria della prosa*, Bari, De Donato, 1966, pp. 71-73 (ed. or. *O teorii prozy*, 1929).

34 Luciano De Giusti definisce *La strega bruciata viva* «un piccolo caustico *kammerspiel*» (Luchino Visconti, cit. p. 111) mentre Guglielmo Moneti scrive di una «connotazione tipica da *kammerspiel*» (*Le ceneri di un'illusione*, cit., p. 238).

Se l'episodio *Anna Magnani* di *Siamo donne* può essere letto come la messa in scena in tempo reale di una performance attoriale, che unisce gli spazi a cielo aperto della città a quelli chiusi del teatro, *Il lavoro* e *La strega bruciata viva* sono tutti ambientati in interni, seguendo una progressione temporale idealmente senza salti o interruzioni. In *La strega bruciata viva* gli esterni si limitano a incorniciare l'episodio, offrendo la scena dell'arrivo e della partenza della diva, oltre ad accompagnare qualche visione dalla finestra. Per il resto l'azione è tutta concentrata nelle stanze della villa, in un arco temporale limitato a meno di ventiquattro ore, dal pomeriggio alla mattina del giorno successivo. In *Il lavoro*, invece, gli esterni sono totalmente banditi: non vi è alcun riverbero del mondo circostante neppure attraverso le finestre. Anche in questo caso la storia comincia con l'arrivo di uno dei personaggi, Ottavio, a cui si unisce, secondo un principio ricorrente nella commedia, l'«apparizione ritardata» di Pupe³⁵. La sequenza del talamo nuziale trasformato in luogo concordato di prostituzione matrimoniale conclude il racconto, a poche ore di distanza dal suo incipit.

La teatralizzazione della scena e dell'azione che caratterizza da sempre l'immagine cinematografica di Visconti si unisce in questi casi alla scelta di una misura spazio-temporale connaturata alla pièce in un unico atto.

Nei due racconti brevi degli anni sessanta il regista fa coincidere il tempo reale dell'evento con il tempo della dimostrazione di un'idea. La dimensione temporale è, quindi, costruita secondo due tensioni convergenti che obbediscono alla stessa funzionalità: la continuità e la durata divengono elementi fondanti di un apologo sui costumi della società dell'epoca. Il tempo del racconto coincide con il tempo dello smascheramento di miti e riti della contemporaneità.

Il gioco con cui si misura Visconti riguarda al contempo le forme di rappresentazione e i ruoli sociali, lo spazio-tempo del racconto e quello della realtà circostante, vista nelle sue dinamiche di illusionismo e di assuefazione del soggetto agli idoli dell'apparenza e del profitto.

È un gioco leggero e, insieme, terribilmente serio sulla scomparsa del tragico nel mondo moderno e sulla ineludibile tragicità di questa scomparsa.

35 L. Moullet, *La fiancée de Visconti*, cit., p. 49.



1. Anna Magnani in *Bellissima* (1951).



2. Anna Magnani in *Anna Magnani*, ep. di *Siamo donne* (1953).



3. Anna Magnani nel finale di *Anna Magnani*, ep. di *Siamo donne* (1953).



4. Romy Schneider in *Il lavoro*, ep. di *Boccaccio '70* (1962).



5. Romy Schneider e Tomas Milian in *Il lavoro*, ep. di *Boccaccio '70* (1962).



6. Le labbra di Romy Schneider nell'ultima inquadratura di *Il lavoro*, ep. di *Boccaccio '70* (1962).



7. Silvana Mangano in *La strega bruciata viva*, ep. di *Le streghe* (1967).



8. Lo “smontaggio” della diva. Silvana Mangano in *La strega bruciata viva*, ep. di *Le streghe* (1967).



9. La telefonata con il marito produttore. Silvana Mangano in *La strega bruciata viva*, ep. di *Le streghe* (1967).



10. Il “rimontaggio” della diva. Silvana Mangano in *La strega bruciata viva*, ep. di *Le streghe* (1967).



11. Il sorriso della diva. Silvana Mangano in *La strega bruciata viva*, ep. di *Le streghe* (1967).

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 perverso 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 scientifizzazione 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 fûtes 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.

Alla corte di Re Luchino. Visconti visto dalla stampa dell'estrema destra laica

MAURO GIORI

All'uscita di *Ossessione* (1942) Visconti raccolse con cura le recensioni in due album suddividendole tra favorevoli e contrarie. Tra di esse, ve n'erano fatalmente molte provenienti da giornali allineati al regime e capaci persino di invocare «legnate»¹ per il regista di quella che venne accolta come un'opera di esemplare degenerazione. In seguito Visconti prese a ostentare disinteresse per la critica, fatta eccezione per alcuni recensori con cui intratteneva rapporti personali, e certamente non ha continuato a occuparsi di quella d'estrema destra. Non è però vero il contrario: il regista è stato infatti per molti anni un bersaglio di questa stampa, tanto da stabilire un poco invidiabile primato eguagliato solo da Pier Paolo Pasolini.

È possibile persino seguire il migrare di questi suoi oppositori (critici anzitutto, ma anche scrittori, giornalisti e burocrati) dal regime alla Repubblica. Lo scrittore Marco Ramperti, ad esempio, che nel 1944 attacca «quello sporco rigagnolo»² che è per lui *Ossessione*, diverrà il più sguaiato dei corsivisti di “Meridiano d'Italia”; Adriano Baracco, che l'anno prima su “Film” aveva apprezzato l'esordio di Visconti ma insinuava sul modo in cui Clara Calamai era «tenuta un

1 L.L., *Ossessione... di brutti film*, in: “Italia Giovane”, 19 giugno 1943. I due album sono conservati presso la Fondazione Istituto Gramsci di Roma, Fondo Visconti, serie 7, unità 10, sottofascicoli 16 e 41.

2 M. Ramperti, *Incontri e letture*, in: “Stampa Sera”, 6 maggio 1944.

po' in secondo piano da una regia banchettante con esagerato compiacimento sui muscoli di Girotti»³, sotto lo pseudonimo Ugo Astolfo diverrà il critico cinematografico dello "Specchio".

"Candido" (1945-1961), "Meridiano d'Italia" (1946-1962), "Il Borghese" (1950-1994) e "lo Specchio" (1958-1975), su cui concentreremo l'attenzione, sono solo quattro delle testate che nel dopoguerra raccolgono le spoglie della cultura di destra transitata dal regime⁴. Le differenze che le separano non sono trascurabili, soprattutto nel rapporto che intrattengono con il ventennio, variabile tra la nostalgia dichiarata e l'atteggiamento più prudente di una destra «non più fascista ma nello stesso tempo estranea all'antifascismo»⁵. Ma queste differenze, così come le vicissitudini interne delle singole testate, non impediscono loro di riflettere nell'insieme un immaginario coerente, fondato – nella sintesi di Germinario – sull'avversione per l'antifascismo, per la modernità, per la Repubblica e per il comunismo⁶. Una consonanza, come vedremo, riscontrabile anche nell'atteggiamento assunto da questi giornali nei confronti di Visconti.

1. L'INSOSTENIBILE LEGGEREZZA DI UNO SMOKING DAI RISVOLTI ROSSI

A fronte di un immaginario così composto, in cui la milizia patria rappresenta un nervo scoperto, non sorprende che *Senso* (1954) venga criticato per la sua rilettura gramsciana del Risorgimento. Sorprende semmai la pacatezza dei toni⁷, ancora lontani dall'aggressività di cui i rotocalchi dell'estrema destra daranno prova in seguito, ad esempio quando Baracco definirà *Senso* «uno stupendo vaso con sopra una carogna in putrefazione»⁸. Anche nel caso di "Meridiano", benché i suoi recensori siano sempre suscettibili quando la guerra è coinvolta o anche solo evocata in metafora, le espressioni salaci sono per ora riservate al neorealismo, con i suoi soggetti «trovati nelle pattumiere e nelle fogne dei suburbi»⁹, i suoi «vergognosi e menzogneri miti della "liberazione"»¹⁰, i suoi

3 A. Baracco, *Dalle zero alle 24*, in: "Film", a. VI, n. 23, 5 giugno 1943, p. 5.

4 Cfr. M.B. Sentieri, *Dal neofascismo alla nuova destra. Le riviste 1944-1994*, Roma, Nuove Idee, 2007.

5 R. Liucci, *L'Italia borghese di Longanesi. Giornalismo politica e costume negli anni '50*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 194.

6 Cfr. F. Germinario, *Da Salò al governo. Immaginario e cultura politica della destra italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005. È altresì significativo che vi siano firme comuni a diverse redazioni: ad esempio, le differenze tra "Candido" e "Il Borghese", pur rilevanti, non impediscono a Giovannino Guareschi di collaborare con quest'ultimo quando il suo giornale viene chiuso.

7 Cfr. Mario Monti, *Senso*, in: "Il Borghese", 4 febbraio 1955, e Marco Monti, *Dalle cannonate di Custoza ai carri di El Alamein*, in: "Meridiano d'Italia", 13 febbraio 1955.

8 U. Astolfo, *Le stelle putrefatte*, in: "lo Specchio", 3 ottobre 1965, p. 31.

9 L. Jocca, *Decima Musa*, in: "Meridiano d'Italia", 2 marzo 1952, p. 3.

10 E. Canevari, *Cinema italiano*, in: "Meridiano d'Italia", 26 ottobre 1952, p. 3.

«conci mi merdosi»¹¹. Visconti invece non provoca ancora insofferenza e in questi anni non è fatto oggetto di attenzioni privilegiate, come del resto non lo è lo spettacolo in generale: composto di sole quattro pagine fino al 1950, “Meridiano d’Italia” si occupa quasi esclusivamente di politica e di storia recente. Per il primo pezzo polemico sul cinema occorre aspettare il 1951, così come per la prima rubrica di recensioni¹², la cui attenzione si sposta presto dal cinema al teatro. Tuttavia, anche i giudizi sugli allestimenti viscontiani di *Morte di un commesso viaggiatore* e di *Zoo di vetro* suonano tutto sommato moderati e risultano funzionali a una controversia di più ampio respiro (quella contro l’esterofilia dei soggetti), con la sola aggiunta di una nota contro il teatro di regia, d’altronde indirettamente elogiato in quanto pur sempre fonte di uno spettacolo discreto nel primo caso e dell’unica versione capace di adattare le nevrosi di Tennessee Williams per il pubblico italiano nel secondo¹³. Per il resto, *La terra trema* (1948) è appena citato in una serie di articoli dedicati a ricostruire il modo in cui i comunisti, non potendo fare aperta propaganda senza perdere l’appoggio del pubblico, preferirebbero mimetizzarsi con apporti di sceneggiatura e regia apparentemente privi di risvolti politici¹⁴, mentre *Le notti bianche* (1957) riscuote misurati apprezzamenti, al punto che si esprime l’augurio che Visconti trovi i soldi per fare un nuovo film nonostante la crisi¹⁵.

Alla fine del decennio però qualcosa cambia irreversibilmente il rapporto con Visconti. Annunciando la lavorazione di *Rocco e i suoi fratelli* (1960), il giornale si concede un primo affondo, ancora misurato: «[...] senza nulla togliere al merito di Luchino Visconti, perché questo regista va sempre in cerca di soggetti che han sempre da farsi perdonare qualcosa dalla vita?»¹⁶. A settembre si colloca orgogliosamente fuori dal coro approvando la scelta della giuria di Venezia: nell’oltraggio generale di chi ritiene sopravvalutato *Le passage du Rhin* (*Il passaggio del Reno*) anche quando non si voglia compromettere con un appoggio esplicito a Visconti, “Meridiano d’Italia” difende il film di André Cayatte dalle accuse di essere «“fascista” o “nazista” [...] per il semplice fatto che i personaggi tedeschi non sono dipinti con la solita tavolozza conformista del dopoguerra, come gente bieca, selvaggia, truce e bestiale; ma hanno caratteristiche umane come tutti gli altri», e di conseguenza si compiace di descrivere un Visconti furioso che abbandona

11 M. Ramperti, *Crollo d’un baraccone*, in: “Meridiano d’Italia”, 26 settembre 1954, p. 3.

12 In precedenza compaiono solo, nel 1946, la rubrica “Tra le quinte dello spettacolo” (dedicata ad aneddoti e folclore popolare legato a cinema e teatro, ma non a un vero e proprio esercizio critico) e, nel 1949, una serie di articoli in cui Ramperti rievoca la sua esperienza del cinema in lavorazione a Salò.

13 Cfr. G. Stacchini, *Lampare*, in: “Meridiano d’Italia”, 29 aprile 1951, e Id., *Esterofilia a teatro*, in: “Meridiano d’Italia”, 13 maggio 1951.

14 Cfr. A. Bolzoni, *Falliscono i film comunisti*, in: “Meridiano d’Italia”, 14 febbraio 1954.

15 Cfr. A. Bolzoni, *Cinema*, in: “Meridiano d’Italia”, 11 febbraio 1958.

16 A. Desmain, *Rocco, il cocco di Luchino*, in: “Meridiano d’Italia”, 24 aprile 1960, p. 11.

immantinente Venezia¹⁷. A distanza di qualche settimana prende inoltre posizione a favore dell'intervento della magistratura e quindi dell'oscuramento in proiezione dei punti ritenuti scabrosi: di fronte alla «sinistra sporca» e a coloro i quali «dovendo fare del teatro o del cinema ricorrono, per fare presa sul pubblico o per dar sfogo ai loro istinti, alle oscenità di ogni genere», «Meridiano» è persino disposto, con malcelato sforzo, a dichiarare che «si può dare ragione anche al Governo Fanfani» e a una censura addirittura «coraggiosa»¹⁸.

Sin qui le ragioni della polemica sembrano legate nuovamente alle modalità di rappresentazione della guerra e a generiche questioni di moralità che coinvolgono sì Visconti, ma accanto a Fellini e a tutta una schiera di imitatori che stanno accelerando il processo di erotizzazione della cinematografia italiana. Una virata fortemente sentita se il giornale arriva ad avallare l'operato di una DC che ha appena chiuso le porte al MSI dopo il disastroso naufragio di Tambroni. Se infatti la difesa di un film accusato di fascismo si accorda pienamente con la linea editoriale della rivista, l'anticomunismo (su questa come su tutte le riviste che andiamo considerando) si accompagna di solito ad altrettanta diffidenza nei confronti del partito di maggioranza relativa, soprattutto perché reo di rinnegare i trascorsi fascisti di molti suoi rappresentanti. Nemmeno la posizione sulla censura può dirsi scontata se si considera come sia più diffusa nell'ultradestra la tesi della sua sostanziale inutilità, o peggio di una sua esizialità (perché fonte di pubblicità) rispetto alla quale si preferirà dare appoggio alla magistratura. La svolta va posta sullo sfondo della trasformazione radicale subita da «Meridiano» nel 1959 quando, conclusa la pubblicazione di una biografia a puntate di Mussolini che ne aveva monopolizzato le pagine per quasi due anni, adotta il modello del rotocalco e si apre ad argomenti variegati. Occorre inoltre tenere presente come *Rocco e i suoi fratelli* inneschi una reazione a partire da contenuti oggettivamente provocatori, aggravati dallo sfruttamento ideologico del film fatto da una sinistra incurante di deformarne in parte il senso. Visconti può infatti ora tornare a forme e contenuti che aveva già fatto affiorare nei suoi esordi sia cinematografici sia teatrali (aggirando la censura fascista e approfittando della sua temporanea abolizione nell'immediato dopoguerra) e che erano stati poi inibiti dalla censura restaurata da Andreotti (tanto a teatro quanto al cinema), come accade con l'affossamento di tutti gli adattamenti di Tennessee Williams progettati da Visconti tra il 1954 e il 1957¹⁹.

Tuttavia queste considerazioni non bastano a comprendere la portata del mutamento e il motivo per cui si instaura una campagna stampa che non muterà

17 N. Frati, *È caduto il festival dell'“apertura”*, in: «Meridiano d'Italia», 18 settembre 1960, p. 29.

18 Cfr. s.n., *L'equivoca Arialda*, in: «Meridiano d'Italia», 27 novembre 1960, p. 34. Cfr. anche XYZ, *L'offensiva dei pornografi*, in: «Meridiano d'Italia», 4 dicembre 1960.

19 Cfr. M. Giori, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*, Milano, Libraccio, 2011, pp. 186-188. Sui rapporti tra Visconti e il teatro di Tennessee Williams si veda ora A. Clericuzio, *Tennessee Williams and Italy. A Transcultural Perspective*, London, Palgrave, 2016.

toni e contenuti di fronte a più innocui lavori successivi e che coinvolge tutta la stampa di destra, al di là del caso specifico dell'organo del MSI. Occorre dunque guardare a un quadro più ampio, di cui cinema e teatro sono parte integrante ma non costituiscono la totalità.

Facciamo un passo indietro fino alla prima delle *Notti bianche*, in occasione della quale Mario Tedeschi pubblica un articolo tanto più significativo se si considera che appena due settimane dopo rileverà "Il Borghese", lasciato da Longanesi in cattive acque finanziarie, e ne occuperà la redazione con i collaboratori più apertamente neofascisti. Rileggiamone le prime righe:

La sera del sei settembre, un certo pubblico accorso a Venezia alla prima di *Notti bianche* (regia di Luchino Visconti), parve interessato, più che alla cinematografia, alle notizie giunte da Londra nella mattina. Tali notizie venivano definite, da un giovanotto in *smoking* con risvolti rossi, "elettrizzanti"²⁰.

La notizia cui si fa riferimento è la pubblicazione (appena due giorni prima) del rapporto della commissione Wolfenden, che dopo tre anni di lavori si era pronunciata a favore della depenalizzazione dell'omosessualità in Gran Bretagna. A Tedeschi delle *Notti bianche* non importa nulla: la sua è un'osservazione "di costume" che gli serve solo per introdurre la tesi secondo la quale l'omosessualità si starebbe diffondendo in Italia in modo epidemico e soprattutto nel mondo dello spettacolo, attraverso reti di potere che controllano l'accesso alla professione ed esercitano un'influenza nefasta sul pubblico. Il tutto nella forma approssimativa e priva di riscontri documentabili propria del gossip, che si serve di insinuazioni indirizzate a chi possa e voglia intendere: non saranno certamente stati pochi i lettori capaci di riconoscere il ritratto di Visconti laddove Tedeschi scrive che «basta trascorrere un paio d'ore al tavolo di un caffè di via Veneto, per rintracciare sommariamente i militi di questa grande armata», a cominciare da «un noto regista, ricchissimo e di sinistra, al quale molti giovani attori devono pagare il pedaggio con le loro primizie»²¹.

Ora, il nesso tra Visconti, questo gruppo di spettatori accomunati da un'identità resa inequivocabile – agli occhi del lettore ideale della rivista – dall'eccentricità dell'abbigliamento e dalla leziosità dell'espressione, e la tesi esposta nella parte rimanente dell'articolo può apparire effimero e in ultima analisi insignificante. E lo sarebbe in effetti se l'attacco rappresentasse un caso isolato: lo si potrebbe allora lecitamente attribuire a semplici idiosincrasie del nuovo direttore del "Borghese". Si dà invece il caso contrario, tanto che l'interesse dell'articolo risulta essere direttamente proporzionale all'apparente fragilità del nesso intorno a cui si articola. Interesse anche maggiore se si considera come l'incipit non sia nemmeno motivato da una reazione, che sarebbe facilmente comprensibile, a manifestazioni clamorose come quelle che avevano accompagnato la prima di

20 M. Tedeschi, *Noi, la minoranza*, in: "Il Borghese", 13 settembre 1957, p. 411.

21 *Ibidem*.

Adamo nel 1945 o quelle della prima di Rocco e i suoi fratelli, di cui Ramperti ci ha lasciato una colorita descrizione:

Il popolo di Milano [...] l'ha fischiato con una veemenza, un'insistenza, una prepotenza che non hanno lasciato dubbi circa i suoi reali sentimenti e i suoi naturali orientamenti [...] insorgendo a ogni sua battuta sudiciosa con urla che non osiamo riferire, allusive a vere o presunte, spirituali o personali anomalie dell'autore. [...] Ha voltato ancora quel nome di diminutivo, mutandolo però da maschile in femminile, o convertendo una "elle" in una "bi". Luchino è diventato Buchino. I gesti hanno inciso le parole²².

La si confronti con quanto lo scrittore insinuava senza remore nel già ricordato commento a *Ossessione* del 1944 a proposito di un regista che «è il benemerito che tutti sanno, sia nel costume personale che in quello politico, promotore di sottoscrizioni antifasciste in quel belluino 25 luglio, che fu il vero giorno della cuccagna per tutti i perversi, o di fatto o di pensiero»²³. Si vede come Visconti non sia l'unico a riprendere il filo di un discorso interrotto dalle convenienze postbelliche: è quello che fanno anche i suoi oppositori d'estrema destra rimettendo al centro delle loro osservazioni la vita privata di Visconti con l'aggiunta del suo riflesso pubblico, ovvero l'affiorare di una sottocultura omosessuale organizzata tra l'altro in claque legate a registi di punta²⁴.

Quelli di Tedeschi e Ramperti sono due esempi tutt'altro che isolati (ne vedremo molti altri) di come la destra elegga Visconti a emblema di una società che si è venuta configurando a causa della sinistra ma con la complicità democristiana. Il nuovo trattamento riservato al regista è cioè legato a un cambiamento di rotta più generale delle riviste di destra che viene esplicitato al meglio ancora dal "Borghese" in un commento sulla crescente diffusione in Italia di una rivista prodotta dal movimento omofilo francese:

I Lettori vorranno darci atto della estrema prudenza dimostrata dal "Borghese" nel trattare gli argomenti della morale sessuale; prudenza suggerita non da ipocrisia, ma dalla convinzione che certe questioni ognuno debba liquidarle a suo modo, nell'am-

22 M. Ramperti, *Cronaca Bizantina*, in: "Meridiano d'Italia", 6 novembre 1960, p. 23.

23 M. Ramperti, *Incontri e letture*, cit.

24 Questa sorta di "indotto" socio-culturale, deliberatamente ignorato dalla sinistra, appare essere stato particolarmente vistoso se Orio Vergani ne registra nel proprio diario la presenza persino alle prove della *Traviata* scaligera del 1956: «Il foyer è popolato di anfibi: sembra addirittura di passare mezz'ora nei corridoi di un congresso omosessuale, riunito per festeggiare e per dare tutto il suo incondizionato appoggio all'anfibio numero uno che sta in platea attorniato dai suoi aiutanti, con il suo viso da condottiero arcigno. Omosessuali, di tutte le età, di tutte le misure: giovani dai capelli "alla novizia"; vecchi gentiluomini calvi dagli occhi di odalisca; anfibi pingui con la figura da eunuchi; anfibi glabri, anfibi villosi; altri timidi, altri autoritari. La conversazione è sinuosa, accorta, carica di sottintese invidie ma vigilata da una buona alleanza. [...] Sull'altro piatto della bilancia, un discreto numero di lesbiche. [...] L'eterosessuale – siamo in pochi – gira fra un gruppo e l'altro, come l'esploratore disceso in un'isola popolata da genti sconosciute. Eppure, come tutto appare pacifico e regolare» (*Misure del tempo. Diario 1950-1959*, Milano, Leonardo, 1990, p. 379).

bito riservato della propria vita individuale. Sennonché, la pubblicazione sulla rivista *Arcadie* di alcune corrispondenze dall'Italia, ha dimostrato come ormai quella che potremmo chiamare la "corrente deviazionista" intenda passare alla propaganda scoperta delle proprie idee²⁵.

Trattandosi di un corsivo redazionale che introduce una lettera aperta, ha il valore di una vera e propria dichiarazione di cambio di linea editoriale, la cui portata può meglio essere intesa raffrontandolo con un articolo in cui, appena cinque anni prima, si dava notizia della nascita della medesima rivista, ma con divertita ironia²⁶. Si otterrebbe il medesimo risultato paragonando quanto viene ora scrivendo "Meridiano d'Italia" con le opinioni espresse sulle sue pagine dallo scrittore Piero Girace nel 1951, quando accusava tutti gli avanguardisti di essere «pederasti e invertiti», ma rifiutava ancora di credere che sarebbero stati «questi "messori", che non sono né maschi né femmine», a vincere la battaglia, perché privi di «quella virilità tanto necessaria per fare dell'arte seria e duratura»²⁷. O ancora registrando come "Candido" avesse affrontato questi argomenti commentando i contenuti dei primi lavori teatrali di Visconti (fig. 1)²⁸, mentre ora non si fa scrupolo di attaccare anch'esso direttamente la persona del regista, come vedremo.

Il quadro complessivo dovrebbe a questo punto essere più a fuoco: l'articolo di Tedeschi non è che una delle prime enunciazioni di un argomento ricorrente in quel panico morale intorno all'omosessualità²⁹ che dalla fine degli anni cinquanta va a sostituire il silenzio della rimozione voluta da democristiani e legislatori della Repubblica, con l'assenso dell'opposizione comunista e sulla scorta del concetto (morale e giuridico ad un tempo) del pudore. Un silenzio complessivamente sottoscritto anche dai rotocalchi di destra che, in merito al cinema, raramente si spingono oltre qualche affondo sull'opportunismo con cui la DC sfrutta le maggioranze per risanare il cinema (un orizzonte polemico cui Visconti rimane per ovvie ragioni estraneo). Intorno alla legge Merlin però lo scenario muta radicalmente: con il suo strascico di dibattiti³⁰, l'iter della legge contribuisce in modo decisivo all'erotizzazione dell'intera sfera mediale, e lo stesso "Borghese" sosterrà tale nes-

25 [Redazionale], *Il sesso di ognuno*, in: "Il Borghese", 24 dicembre 1959, p. 1017. Su *Arcadie* si veda J. Jackson, "Arcadie": sens et enjeux de 'l'homophilie' en France, 1954-1982, in: "Revue d'histoire moderne et contemporaine", nn. 53-54, 2006.

26 Cfr. L. Grigioni, *I bellissimi devono lavorare*, in: "Il Borghese", 3 settembre 1954.

27 P. Girace, *Pederastia e snob*, in: "Meridiano d'Italia", 1 aprile 1951, p. 3.

28 Cfr. anche Florindo, "Adamo" di Achard, in: "Candido", 22 dicembre 1945 e G. Mosca, *La via del tabacco*, in: "Candido", 15 dicembre 1945.

29 Sul concetto di panico morale cfr. almeno K. Thompson, *Moral Panics*, Routledge, London/New York, 1998.

30 Cfr. S. Bellassai, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Carocci, 2006.

so, definendo il cinema che ne è conseguito un «surrogato dei bordelli»³¹. È questo il momento in cui al silenzio inizia a sostituirsi una straordinaria loquacità e la stampa della destra radicale, preso atto del fallimento della rimozione, considera superfluo qualsiasi tentativo di assecondarla oltre (diversamente da quanto fa una parte della cultura cattolica). Preferirà d'ora in poi invece squadernare in tutta la sua virulenza una decadenza che è allo stesso tempo politica, sociale e culturale, presentandosi come la sola paladina della moralità e dei valori della tradizione.

Questa sintesi non rende la complessità del contesto³², ma basta a inquadrare gli articoli su cui ci siamo soffermati e a comprendere come Visconti si ritrovi bersaglio privilegiato di una controffensiva che ha per campo di battaglia il sesso e per oggetto primario di contesa l'omosessualità, laddove il primo è indice principale della decadenza sociale del paese, la seconda rappresenta invece l'offesa suprema all'ideale maschilità venerata dalla cultura di destra (che andrebbe reinserita in posizione centrale fra i tratti dell'immaginario inventariati da *Germinario*, con il suo corollario di morale sessuale fondata sulla famiglia tradizionale e su un netto dualismo di genere). Bersaglio privilegiato e non casuale: la scelta si deve ovviamente al suo rilievo nel pantheon culturale della sinistra e al non aver mai taciuto le sue inclinazioni, ma anche all'aver utilizzato sin dai suoi esordi il privato come strumento di interpretazione storica (e ovviamente al contempo la Storia come pretesto per inscenare il privato) secondo un'estetica fondata su una complessa visione del melodramma il cui senso e la cui profondità sfuggono a una sinistra che giungerà a riconoscere il portato politico del privato solo dalla fine degli anni sessanta. La destra ne intuisce invece il rilievo, benché per pura e semplice reazione allergica, e prende atto che quel medesimo intreccio tra politico e privato che era al fondo del lavoro di Visconti è divenuto ora, più in generale, un aspetto ineludibile della società italiana e della sua industria culturale, di cui si attribuisce la responsabilità anzitutto al PCI, che sarebbe andato «mescolando tutte le varietà di tendenza anticattolica e anti-nazionale condite di piccantissime salse a base di erotomania e omosessualità fino a sfornare un grosso ed equivoco pasticcio al quale hanno dato il nome di cultura»³³.

Nei discorsi che si vanno a intavolare intorno a Visconti, l'omosessualità non è dunque solo un'aggiunta indiscreta ma trascurabile, una semplice aggravante moralistica di un'aggressione politicamente motivata che avrebbe potuto altrimenti contentarsi di stroncare il lavoro del regista. Anche quando sia poco più di un pettegolezzo finalizzato all'offesa, trascende il piano meramente biografico per coinvolgere aspetti dell'esercizio della professione (ad esempio rapporti con attori e collaboratori), nonché dell'estetica, della poetica e della fede politica

31 Cfr. F. Sarazani, *Il surrogato dei bordelli*, in: "Il Borghese", 15 dicembre 1974.

32 Cfr. M. Giori, *Homosexuality and Italian Cinema. From the Fall of Fascism to the Years of Lead*, London, Palgrave, 2017 (tr. it., *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, Torino, UTET, 2019).

33 G. Nelson Page, Zibaldone, in: "lo Specchio", 5 marzo 1961, p. 37.

dell'autore. Solo tenendo conto di tutti questi aspetti, saldati in una complessa formazione discorsiva, l'immagine di Visconti restituita dalla stampa dell'estrema destra può dirsi completa, intendendo per immagine – al modo degli studi sul divismo – l'insieme di discorsi di varia natura ruotanti intorno all'opera e all'artista che fanno parte delle consegne di visione recapitate paratestualmente allo spettatore. Ovvero, nelle parole del “Borghese”, «chi sapeva, anche vedeva»³⁴.

2. TRENTA PORCATE O CINQUANTA?

Appena un mese dopo l'intervento sulle *Notti bianche*, “Il Borghese” dedica a Visconti la prima di una lunga serie di quelle famigerate «fotografie “crudeli” usate come arma di satira»³⁵ – soprattutto grazie al contrasto tra didascalia e immagine, o anche tra immagini affiancate – che sono un suo marchio di fabbrica. Visconti vi è ritratto in uno dei suoi lussuosi salotti, la didascalia è tagliente: «La sinistra che soffre» (fig. 2). La critica al «bifrontismo»³⁶ del regista – il contrasto tra retaggio familiare e ideologia marxista che è uno dei motivi ricorrenti dei suoi detrattori – mette ancora al centro politica e satira sociale, ma come abbiamo visto si stanno affilando le armi per portare in primo piano quanto sino ad ora era rimasto sullo sfondo. È ciò che accade soprattutto con il passaggio della rubrica di recensioni cinematografiche, intorno alla metà del 1960, da Luigi Compagnone al più militante Claudio Quarantotto, il cui cavallo di battaglia è da subito proprio l'opposizione a quello che di volta in volta chiama «neoterotismo»³⁷, «mammellismo cinematografico»³⁸, «cinema porcellone» e «peripatetico»³⁹, ovvero, nella sua stessa ricostruzione, l'erotizzazione conseguita alla degenerazione del neorealismo voluta da Andreotti ma cavalcata dal PCI perché gradita al pubblico. Puntualmente, anche la successiva immagine dedicata a Visconti è di tenore completamente diverso nella sua contrapposizione tra il sobrio erotismo di un balletto d'antan a soggetto biblico e quello maliziosamente insinuato in uno scatto di scena che ritrae Visconti mentre dà indicazioni a Renato Salvatori per la sequenza della morte di Nadia in *Rocco e i suoi fratelli* (fig. 3)⁴⁰.

34 C. Quarantotto, *Il regista “di strada”*, in: “Il Borghese”, 28 marzo 1976, p. 976.

35 M. Tedeschi, *Quarant'anni e un giornale*, in *Guardiamoci in faccia. 1950-1990*, Milano, Le Edizioni del Borghese, 1990, p. 6.

36 F. Sarazani, *Luchino e i suoi “compagni”*, in: “Il Borghese”, 26 ottobre 1969, p. 498.

37 C. Quarantotto, *I “rivoluzionari” della Mostra cinematografica veneziana*, in: “Il Borghese”, 10 marzo 1960, p. 399.

38 C. Quarantotto, *Le cosce del neorealismo*, in: “Il Borghese”, 21 luglio 1960, p. 111.

39 C. Quarantotto, *Scoraggiare il cinema*, in: “Il Borghese”, 28 luglio 1960, p. 151.

40 La stessa fotografia è utilizzata con le medesime allusioni anche da “Mascotte Spettacolo” nel numero del 30 ottobre 1960 per illustrare la prima parte di un reportage in quattro puntate sull'invasione del cinema da parte degli omosessuali, firmato da Adriano Baracco.

Nessun articolo successivo manca di tornare sull'argomento, a cominciare da una lettera aperta di Quarantotto a Giancarlo Pajetta, reo di aver difeso pubblicamente Visconti dopo la mancata premiazione del film definendolo «genio italiano»⁴¹: nulla irrita di più, o fornisce miglior pretesto a questa stampa, di una corda nazionalista fatta stonare, sicché la replica fa presente che a ritenerlo tale sono solo i cosiddetti «settembrini», cioè gli omosessuali che invadono Venezia nei giorni del festival (gli stessi in cui si era imbattuto Tedeschi alla prima delle *Notti bianche*). È poi la volta del critico televisivo, il futuro cofondatore del Bagaglino Luciano Cirri, che relaziona su un'assemblea di protesta contro le minacce a Rocco in difesa di un cinema che «non ha molti ideali: ma nella simpatia del sedere e nella funzione strumentale dei mezzi antifecondativi crede con fermezza e passione» e contro cui nulla può una censura succube del «clan comunisteggiante e pederastaio oggi in voga»⁴². Pochi giorni dopo, in occasione della lettura pubblica dell'*Ariald* organizzata in risposta al sequestro, Cirri si abbandona a nuove insinuazioni sui «raffinatissimi fratellini» di Testori e Visconti e sullo «spirito di cavalleria che imporrebbe di non maltrattarli nemmeno con un fiore»⁴³.

Quando, di fronte a *Boccaccio '70* (1962), Quarantotto commenta che il regista, «con il suo corteo di cinematografiche mondane e cinematografici e non omosessuali», ha affidato «la sua protesta erotica ai camerieri», mette in chiaro che d'ora in poi non sarà più una questione di estetica⁴⁴: qualsiasi cosa faccia, Visconti sarà valutato secondo altri parametri.

A differenza di Quarantotto, Pietro Bianchi non era un militante d'assalto: non era insomma disposto a mettere in secondo piano il proprio gusto per opportunità ideologiche. Ugualmente, «Candido» non era «Il Borghese», lo si è già accennato: eppure anche attraverso le pagine del giornale fondato da Guareschi è possibile ricostruire un'evoluzione del rapporto con Visconti in tutto analoga a quella del «Borghese» e del «Meridiano». Se dunque Bianchi non lesina elogi a Rocco⁴⁵, nelle stesse settimane tutt'intorno al suo apprezzamento proliferano commenti di salomonica prudenza. Quando l'amministrazione provinciale nega il permesso di girare la morte di Nadia all'Idroscalo per salvarne il buon nome, «Candido» critica sia la provocazione viscontiana sia l'ipocrisia insita nella negazione del degrado della periferia milanese da parte della politica⁴⁶; poi fustiga il primo Ministro del Turismo, dello Sport e dello Spettacolo, Umberto Tupini, quando minaccia di arrogarsi facoltà di supercensura ma riconosce la necessità di

41 Cfr. C. Quarantotto, *Rocco, Pajetta e i "settembrini" di Venezia*, in: «Il Borghese», 22 settembre 1960.

42 L. Cirri, *Tutti gli uomini di Visconti*, in: «Il Borghese», 10 novembre 1960, p. 765.

43 L. Cirri, *Luchino e i suoi fratelli*, in: «Il Borghese», 24 novembre 1960, p. 836.

44 C. Quarantotto, *Boccaccio '70*, in: «Il Borghese», 5 aprile 1962, p. 559.

45 Cfr. Volpone, *Quattro buoni film a Venezia*, in: «Candido», 18 settembre 1960.

46 Cfr. s.n., *Dei delitti e delle pene*, in: «Candido», 1 maggio 1960.

opporsi all'erotismo dilagante nel cinema⁴⁷; ancora, elogia il telegramma dell'onorevole democristiano Giovanni Battista Migliori in appoggio ai magistrati milanesi che hanno oscurato *Rocco* ma non vuole passare per moralista⁴⁸. Si tratta di brevi annotazioni ospitate in rubriche redazionali che rispecchiano l'indirizzo generale del giornale, fondato anche in questo caso sull'anticomunismo, sia pure con l'ambizione di non essere confuso con la destra clericale.

Fedele alle sue origini di foglio satirico, il giornale pubblica intanto decine di vignette sull'erotizzazione del cinema e sulla censura, spesso facendo diretto o indiretto riferimento a Visconti, dalle polemiche veneziane intorno alla mancata premiazione di *Rocco e i suoi fratelli* (fig. 4) agli oscuramenti del film disposti dal magistrato Carlo Trombi (fig. 5), fino ad arrivare all'*Ariald*a (fig. 6). È questo il momento in cui ogni remora viene abbandonata, grazie soprattutto al futuro cofondatore del "Giornale", Giorgio Torelli, che accusa Visconti (in un articolo accompagnato da una lettera aperta al sottosegretario Helfer) di voler «consolidare, con due ore di pornografia terra-terra, il già impallidito successo toccato in *Rocco* al lancio delle mutandine»⁴⁹ e sostiene la necessità di riformare l'istituto censorio risolvendo il contrasto con la magistratura, foriero di contraddizioni che offrono alla sinistra l'occasione per montare campagne dalle ovvie ricadute auto-promozionali⁵⁰. La censura viene comunque difesa in quanto istituto indispensabile e la scelta di Helfer di bocciare per due volte il copione dell'*Ariald*a elogiata come un esempio di decisionismo da imitare contro opere come *Rocco*, che «per le sinistre ha il merito di aver portato in prima assoluta sulla scena italiana un omosessuale in azione, un paio di mutandine tirate sulla faccia del protagonista e numero dieci coltellate sul corpo sempre più floscio di una "squillo"»⁵¹.

Dopo questo attacco, anche le rubriche redazionali abbandonano ogni prudenza. Quando *L'Ariald*a arriva in scena con un divieto ai minori di 18 anni, all'«abuso di potere» denunciato dalla sinistra "Candido" contrappone l'«abuso di disgusto»: «A parte la considerazione che la regia è di Visconti, il provvedimento si imponeva per la messe di "squillo", rivoltati e beccaccioni che lo scrittore "cattolico" convoglia in scena»⁵². Visconti costituisce dunque in sé una ragione bastevole per un divieto quanto i contenuti dell'opera, e quando la commedia va finalmente in

47 Cfr. s.n., *Dei delitti e delle pene*, in: "Candido", 3 luglio 1960.

48 Cfr. s.n., *Giro d'Italia*, in: "Candido", 30 ottobre 1960.

49 G. Torelli, *Le mutandine per bandiera*, in: "Candido", 4 dicembre 1960, p. 8.

50 Questa «borsa dello scandalo» (A. Perrini, *L'Ariald*a segreta, in: "lo Specchio", 20 novembre 1960, p. 22) è un altro motivo ricorrente della stampa di destra, secondo la quale i comunisti indulgerebbero nella provocazione al preciso scopo di scatenare la persecuzione dell'opposta parte politica, per potersene poi lamentare. Cfr. anche, ad esempio, s.n., *L'equivoca Ariald*a, in: "Meridiano d'Italia", 27 novembre 1960, p. 34.

51 G. Torelli, *Le mutandine per bandiera*, cit., p. 9.

52 s.n., *Giro d'Italia*, in: "Candido", 25 dicembre 1960, p. 2.

scena tagliata, ecco dimostrato «che quelle battute più spinte non erano affatto necessarie», tanto che si immagina il regista contrattare cinicamente

come si addice ai campagnoli quando discutono il prezzo di un bue o di un cavallo.

- Facciamo trenta porcate?
- Cinquanta.
- Trentacinque?
- Lo giuro che io ci rimetto...⁵³

I toni sono ancora più accesi contro chi, da sinistra, critica «le mostruose parate di una ricchezza ripugnante» del Sant'Ambrogio scaligero, cui il giornale oppone «una *controparata* altrettanto ripugnante, quella delle mutande brandite da un gruppo non di rivoltosi ma di rivoltati che trova in Visconti e Pasolini i suoi littori», per tacere del famigerato gesto con cui Visconti reagisce alle escandescenze di una parte del pubblico alla prima dell'*Ariald*a: «Ci vorrebbe mandare là dove a lui piace andare»⁵⁴, chiosa il giornale. Nei pochi mesi che lo separano dalla chiusura, «Candido» non perde occasione per tornare a manifestare il suo pieno sostegno a censori e magistrati, in particolare ritraendo il «galantuomo» Carlo Trombi in lotta contro il «terzo sesso» mentre attende «impavido l'urto delle sinistre, degli efebi iscritti e degli esteti progressisti» ed elogiandolo quando, all'inaugurazione del nuovo anno giudiziario, si vanta del suo rifiuto di stringere la mano al «pederastissimo» Visconti⁵⁵. A dare manforte a Torelli si aggiunge Giovanni Durando (il giurista chiamato da Guareschi a collaborare a «Candido» sin dal 1954) che accusa le «produzioni pseudo-letterarie e pseudo-artistiche» di diffondere il «nuovo verbo che sta minando alle radici l'anima e il corpo degli adolescenti e dei giovani» e di fronte al quale è necessario garantire la «conservazione della società» dagli assalti dei leononi e degli invertiti: ecco dunque che «la famiglia [...]; le letture e gli spettacoli educativi [...]; la correttezza amministrativa e politica; i rapporti naturali tra i due sessi; il dovere di obbedienza» sono giudicati «di gran lunga più important[i] della lotta contro la miseria, l'analfabetismo, la disoccupazione»⁵⁶. Con maggior sintesi Guareschi stesso, in prima pagina, definisce «mondo dei “merdaioi”» i difensori di Visconti quando *L'Ariald*a viene sequestrata⁵⁷, e ormai il collasso della distinzione tra pubblico e privato si è consumato anche sulle pagine di «Candido», al punto da intitolare *Il fante alla Luchino Visconti* un servizio inteso a manifestare offesa contro il socialista «ABC», reo di aver infangato il buon nome dell'esercito con un'inchiesta

53 s.n., *Dei delitti e delle pene*, in: «Candido», 8 gennaio 1961, p. 11.

54 s.n., *I milioni degli altri*, in: «Candido», 8 gennaio 1961, p. 4.

55 G. Torelli, *Altolà ai sovversivi della morale*, in: «Candido», 29 gennaio 1961, pp. 8-9. Si vedano anche le posizioni analoghe espresse dal direttore in risposta alla lettera di un lettore nel numero del 12 marzo 1961; G. Torelli, *Milano si difende*, in: «Candido», 19 marzo 1961; e G. Pillon, *Il castigamatti dei professionisti della pornografia*, in: «Candido», 16 luglio 1961.

56 G. Durando, *La battaglia per la morale*, in: «Candido», 5 febbraio 1961, p. 10.

57 G. Guareschi, *L'Ariald*a, con licenza parlando, in: «Candido», 12 marzo 1961, p. 1.

sulla leva, tra l'altro raccontando di violenze sessuali in caserma, «soggetto magnifico per la penna di Testori e la regia di Visconti»⁵⁸.

3. AI FUNERALI DI TOGLIATTI

La scomparsa di “Candido” e “Meridiano d'Italia” – che sopravvivono di poco alla messa ai margini dell'estrema destra conseguita alla caduta di Tambroni – è compensata dallo slancio militante dello “Specchio”, fondato dal presidente di una delle sei commissioni di censura cinematografica, e già funzionario del Minculpop, Giorgio Nelson Page. Il giornale si presenta come «reazionario», con un'ombreggiatura nazionalista, un'impronta borghese e un'unica linea guida politica: l'anticomunismo⁵⁹. Nonostante il suo tono più mondano, una veste più aggiornata rispetto alle ondovaghe incertezze formali del “Meridiano d'Italia” e all'austera impostazione longanesiana che “Il Borghese” mantiene fino al 1974, “lo Specchio” utilizza le stesse armi e gli stessi argomenti degli altri giornali dell'estrema destra (con l'aggiunta di un gusto del pettegolezzo e dello scandalo talmente accentuato da non disdegnare la falsificazione). Non sorprende leggere già nei primi numeri la missiva con cui un lettore «diciamo così fascistizzante»⁶⁰ si compiace di riconoscersi nella rivista, sintonia evidentemente apprezzata e ricambiata nell'atto stesso di pubblicare la lettera.

L'operazione messa a punto dalla rivista nei confronti di Visconti si distingue per la sistematicità, l'ampiezza e la coerenza, a dispetto della diversità delle firme coinvolte. Subito all'inizio del 1958 un corsivo di Gualtiero Gualandi avvia un pluriennale sforzo di demolizione del lavoro teatrale di «Re Luchino», accusato di aver solo copiato con molti soldi quanto si faceva all'estero con maggiore economia, lui che poteva permettersi di viaggiare, impressionando così al suo rientro i «selvaggi italiani»: egli, dunque, «non è mai stato un vero regista ma un intelligente manipolatore» il cui fine era costruire una corte divenuta finalmente «casta dirigente», con cui controllare al vertice un teatro in cui proliferano «giovani apollinei o dionisiaci, con precise tendenze intellettualistiche di sinistra»⁶¹. Un potere che si allunga sulla televisione per mediazione di Carlo Terron, che dà lavoro ai molti diplomati della scuola di D'Amico cui non può pensare da solo Visconti⁶², i quali nondimeno ingrossano il suo clan e «mordo-

58 G. Torelli, *Il fante alla Luchino Visconti*, in: “Candido”, 19 febbraio 1961, p. 9.

59 Lo Specchio, *L'italiano allo specchio*, in: “lo Specchio”, 16 marzo 1958, p. 2.

60 Lettera firmata pubblicata nella rubrica *Lettere allo Specchio*, in: “lo Specchio”, 27 aprile 1958, p. 2.

61 G. Gualandi, *Tutti gli uomini del Re Luchino*, in: “lo Specchio”, 25 maggio 1958, p. 22.

62 Il giornale si scaglierà contro Terron, «uno degli uomini più influenti del teatro italiano», in modo più diretto pochi mesi dopo, insistendo anche nel suo caso da un lato sul suo legame con Botteghe Oscure e dall'altro sulla sua «freddezza verso il lato seduzione delle attrici» (occasione per apparentarlo nuovamente a Visconti in virtù della comune “misoginia”) e sui pettegolezzi

no, come cani da guardia alla catena, se qualcuno osa mettere in dubbio la maestà artistica del loro padrone»: da Gassman a Squarzina a De Lullo, «tengono sotto il loro giogo quasi tutti gli uomini, le donne e le persone di sesso intermedio che sono in posizioni chiave»⁶³.

Le recensioni di Bragaglia si muovono lungo le medesime direttive: in *Veglia la mia casa, angelo*, ad esempio, la mancanza di idee di Visconti comprometterebbe anche il giovane Corrado Pani, scelto solo per quell'«arte sodomita che va in voga oggi, è morbida, malsana, frolla, e preannuncia i vermi»⁶⁴. Alberto Perrini, per qualche tempo docente di drammaturgia alla Pro Deo e direttore del complesso drammatico del Centro Cattolico Radiofonico, non fa sentire la mancanza del suo defunto maestro, Bragaglia appunto, quando imbastisce le polemiche sull'*Arialdà*, definendola un «pacchetto di sterco» e una «vera leccornia per coprofagi e necrofili» e annunciandola come ennesima dimostrazione del fatto che «il teatro italiano è in gran parte in mano a un gruppo di squallidi pornografi», sicché l'«unico tentativo di “catarsi” è costituito da un esplicito inno all'amore pederastico. Una “morale” non ancora accettata universalmente, per fortuna»⁶⁵.

Stesso tenore hanno gli interventi che Baracco ha intanto preso a firmare sul cinema, non senza contraddizioni. Non sempre, infatti, riesce a conciliare un apprezzamento di fondo per il lavoro di Visconti con l'avversione per la sua fede politica e per la sua vita privata, sovente espressa con sconcertante approssimazione. Il marxismo viscontiano è ad esempio fatto risalire al fatto che «gli piaceva frequentare i giovani agit-prop con la fronte alta un centimetro ma muscoli rispettabili», e il nesso sesso-politico è addirittura generalizzato: «Non è il caso qui di esaminare gli incomprensibili rapporti di simbiosi che intercorrono tra comunismo e cineintellettuali invertiti; forse è reciproca simpatia di gente avvezza a stare dalla parte sbagliata; certo si è che tutti i capovolti cinematografici sono marxisti»⁶⁶.

“Il Borghese” e “lo Specchio” proseguono le pubblicazioni anche dopo la stagione di scandali che apre gli anni sessanta, continuando a far ricorso a un immutato repertorio di argomenti e armi retoriche. Già in occasione dell'acquisto dei diritti del *Gattopardo*, ad esempio, “lo Specchio” immagina un Lampedusa che si rivolta nella tomba perché rischia di finire in mano a un “capovolto”⁶⁷, mentre a film finito “Il Borghese” torna a più riprese ad accusare Visconti di aver ma-

che ne circondano il rapporto con il giovane attore Paolo Carlini, da lui lanciato (T. Spalti, *La roccaforte dell'ambiguo*, in: “lo Specchio”, 25 gennaio 1959, pp. 19-20).

63 G. Gualandi, cit., p. 22.

64 A. G. Bragaglia, *Dormiveglia con l'angelo*, in: “lo Specchio”, 26 ottobre 1958, p. 22.

65 A. Perrini, *Arialdà alle porte*, in: “lo Specchio”, 13 novembre 1960, p. 19.

66 U. Astolfo, *I cine-comunisti*, in: “lo Specchio”, 25 giugno 1961, p. 21.

67 Cfr. s.n., *Dizionario dei personaggi*, in: “lo Specchio”, 1 gennaio 1961.

nipolato l'adattamento al solo fine di fare spazio a Delon⁶⁸. Poi Quarantotto gli rimprovera la distruzione dell'ironia lampedusiana e quelle «manchevolezze, derivate probabilmente dalle sue particolari inclinazioni sessuali» che sfocerebbero nell'umiliazione delle forme di Claudia Cardinale, mentre in compenso «sculettano giovani belli ed eleganti che, con la loro femminile grazia, rendono sempre più incerto il confine tra i due mondi»⁶⁹.

Quando l'attività professionale di Visconti non offre spunti polemici, si prende a pretesto un qualche aspetto di costume o un qualche evento coinvolgente il PCI, come la nuova moda degli arredi sacri riciclati per interni borghesi⁷⁰ o una protesta contro la guerra in Vietnam (fig. 7). Gli inserti fotografici del "Borghese" continuano ugualmente imperterriti a suggerire insinuanti accostamenti (fig. 8), gratuite associazioni tra omosessualità e pedofilia (fig. 9), o semplicemente a indulgere in scurrilità (fig. 10), soprattutto tramite quegli scatti di personalità colte in pose imbarazzanti che erano una delle specialità della rivista (fig. 11).

Usi presto mutuati anche dallo "Specchio", a cominciare dall'immagine sguaiata (fig. 12): del resto il giornale aveva costruito lunghe disquisizioni sul già ricordato gesto di Visconti in risposta alle contestazioni della prima dell'*Ariald*⁷¹. Non nuovo all'invenzione di scandali, il rotocalco si spinge poi sino ad accostare una foto di Visconti in spiaggia a quella di uno dei ragazzi coinvolti in un giro di prostituzione scoperto a Roma qualche mese prima, come se vi fosse un nesso (fig. 13). Analogamente, non si fa mancare qualche vignetta satirica, come quella che, evocando memorie di inizio regime, non avrebbe stonato sul "Borghese" nel commentare il tentativo di Visconti e della sua compagnia di farsi ricevere da Gronchi, mettendo loro accanto anche Pasolini (fig. 14).

Il giornale demorde solo quando finisce sotto il controllo democristiano⁷². Dal 1966 il suo interesse quasi esclusivo diviene allora la politica e la sua preoccupazione principale sostenere l'ortodossia vaticana contro le correnti riformiste, mentre l'attenzione per la mondanità e lo spettacolo si ritira nelle rubriche a fondo numero. Di Visconti non si parla così praticamente più, esattamente come l'argomento omosessualità sembra ridiventare tabù⁷³: se ancora alla fine del 1965 non si spreca alcun pretesto, per quanto insignificante, per tornare sull'argomen-

68 Cfr. M. Brentan, *Luchino Visconti tra il peccato e il PCI*, in: "Il Borghese", 25 ottobre 1962.

69 C. Quarantotto, *Il Gattopardo*, in: "Il Borghese", 4 aprile 1963, p. 630.

70 Cfr. G. Franceschi, *Un altare per mobile-bar*, in: "lo Specchio", 25 febbraio 1962.

71 Pubblicando anzitutto l'immagine a tutta pagina nella quarta di copertina del 1 gennaio 1961.

72 Cfr. F. Recanatesi, *Destra senza Specchio*, in: "Panorama", 14 gennaio 1976.

73 Emblematico del cambiamento appare un editoriale contro la pornografia in cui l'allarmismo sostenuto sino a pochi mesi prima relativamente all'omosessualità viene declassato, se non proprio sconfessato: «Si arrestano ladruncoli e pederastini, molesti, d'accordo, ma non tali da mettere addirittura in pericolo l'esistenza dello Stato» (G. Nelson Page, *La pornografia trionfa*, in: "lo Specchio", 2 ottobre 1966, p. 5).

to, occorre attendere quasi la chiusura del giornale per ritrovare un affondo contro gli omosessuali ora politicamente organizzati⁷⁴.

Alla luce del percorso che abbiamo ricostruito, appare significativa la scomparsa simultanea, dagli interessi del giornale, di Visconti e dell'omosessualità, pur rimanendo l'anticomunismo il suo motivo ispiratore politico. Certo anche la posizione di Visconti (sia nell'organico culturale del PCI sia fuori di esso) subisce in questi anni sostanziali modificazioni, sicché le sue stesse provocazioni, almeno da *La caduta degli dei* (1969) in avanti, non sortiscono più gli esiti di un tempo, consentendogli di raccogliere consensi anche da parte di molta stampa di destra. È appunto il caso dello *Specchio*, la cui nuova linea editoriale porta a mostrare condiscendenza di fronte alle ultime opere del regista, quand'anche vengano prese in considerazione⁷⁵.

D'altro canto se ne può ricavare una conferma, a posteriori, di come l'attenzione assegnata dalla stampa di destra a Visconti non possa essere spiegata solo su base politica, ma debba essere vista alla luce dell'intreccio complessivo tra ideologia, sessualità e spettacolo. Di fronte alla dissoluzione di questa formazione discorsiva, l'immutata avversione ideologica non basta a rendere Visconti un bersaglio di primario interesse (non diversamente da quanto era accaduto prima del 1958).

Lo confermano da un lato l'atteggiamento che "lo Specchio" continua ad assumere nei confronti di Pasolini (le sue opere sono ancora troppo scabrose per riscuotere consensi⁷⁶, nondimeno anche nel suo caso gli attacchi personali diminuiscono sensibilmente) e dall'altro il fatto che "Il Borghese", non avendo necessità di abbandonare la sinergia tra omofobia e anticomunismo, indulge imperterrito nella sua avversione per Visconti. Prefigura così una «sagra elegiaca della pederastia»⁷⁷ quando *Morte a Venezia* è solo annunciato insieme al progetto Proust, preferendo poi, anziché commentare il rapporto di Visconti con Helmut Berger (troppo noto per servire allo scopo), insinuare su quello immaginato con Bjorn Andresen, sia dal punto di vista del regista (fig. 15) («Con la scusa del cinema...») sia da quello dell'attore (fig. 16) («Il successo, in Italia, si conquista in molti modi. Il più sicuro è quello di valutare il futuro "a posteriori". Bjorn Andresen [...] ha capito tutto»). Il giovane interprete di Tadzio viene utilizzato ancora per ironizzare sulla pubblicità che circonda la scelta della protagonista di *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), peraltro facendo passare un'immagine dei provini fatti all'attore per uno scatto rubato durante una pausa sul set di *Morte a*

74 Cfr. F. Albanese, *Bandiera zozza la trionferà*, in: "lo Specchio", 2 marzo 1975; Id., "Oh bello ciao!", in: "lo Specchio", 9 marzo 1975; Id., *Il festival del "fuori-grotta"*, in: "lo Specchio", 16 marzo 1975.

75 Cfr. ad esempio A. Baracco, *Luchino di Baviera*, in: "lo Specchio", 22 aprile 1973. Sulla convergenza trasversale della fortuna critica del tardo Visconti cfr. M. Giori, *Scandalo e banalità. Rappresentazioni dell'eros in Luchino Visconti (1963-1976)*, Milano, LED, 2012.

76 Basti il titolo della recensione dei *Racconti di Canterbury* (1972) scritta da Baracco: *La sagra dei "osei"* (in: "lo Specchio", 24 settembre 1972).

77 F. Sarazani, *Luchino e i suoi "compagni"*, in: "Il Borghese", 26 ottobre 1969, p. 498.

Venezia (fig. 17). Non è che la conclusione di un motivo puntualmente ripetuto negli anni a proposito di Girotti (fig. 18), Delon (fig. 19) e persino di un giovane sconosciuto fotografato vicino a Visconti davanti al feretro di Togliatti (fig. 20): la foto è pubblicata nel 1964, anche se la malignità viene esplicitata cinque anni dopo, descrivendo un Visconti che «con aria contrita sta impalato, di sentinella, in compagnia di un suo robusto amichetto di turno»⁷⁸.

In parallelo, si cerca di portare alle estreme conseguenze la vecchia polemica sul “bifrontismo” di Visconti per dimostrare che il regista è in realtà un conservatore. Quando ad esempio Vittorio Mussolini, negando qualsiasi addebito rispetto alla quinta colonna insediata nella redazione di “Cinema”, ne sostiene il carattere apolitico, non solo Quarantotto (qui in veste di intervistatore) plaude, ma chiama in causa espressamente Visconti (tramite una sua dichiarazione artatamente decontestualizzata) per sostenere che in realtà tutto il gruppo era integrato nel regime, salvo rinnegarlo dopo il 25 luglio⁷⁹. Poche settimane dopo, nel necrologio del regista, lo descrive infine come un figlio dell'Ottocento che ha trovato in D'Annunzio il suo alter ego ideale. Nondimeno, per preservare la memoria dello scrittore tiene a marcare le differenze, laddove D'Annunzio «aveva fatto tutto quello che il “rivoluzionario” Visconti non ebbe il coraggio di fare. [...] aveva provato il suo disprezzo per il denaro; trasformato la sua vita erotica, scandalosa per i tempi, in uno spettacolo; rappresentato e quasi esaltato l'incesto, seppure solamente letterario. Visconti, invece, accumulava i suoi compensi, li traduceva in proprietà bene amministrate, nascondeva borghesemente le sue inclinazioni sessuali eterodosse e non usava i suoi film per illustrarle o esaltarle, come Pasolini», anche se l'«Eros, quando appare, non è Claudia Cardinale nel *Gattopardo*, ma Helmut Berger [...] oppure l'efebo angelicato di *Morte a Venezia*»⁸⁰. L'operazione risulta dunque tortuosa: per istituire un paragone che non offenda la memoria di D'Annunzio, Quarantotto si abbandona a dichiarazioni avventate – il presunto disprezzo del denaro dello scrittore lascia perplessi quanto il tacere che anche Visconti ha rappresentato l'incesto, servendosi peraltro proprio di D'Annunzio, in *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965) – e quasi contraddice quanto il giornale (e tutta la stampa dell'estrema destra) andava sostenendo ormai da vent'anni. Il confronto con Pasolini suggerisce che anche in questo caso deve aver influito una certa impressione di inibizione ricavata dagli ultimi lavori del regista che induce a dimenticare quanto egli avesse osato in passato.

⁷⁸ Ivi, p. 497.

⁷⁹ C. Quarantotto, *Ma l'amore sì...*, in: “Il Borghese”, 7 marzo 1976, inserto con pagine non numerate.

⁸⁰ C. Quarantotto, *Il regista “di strada”*, cit., p. 976.

4. CONCLUSIONI

Nell'insieme questa stampa ha prodotto, nel giudizio di un uomo di cultura come Giorgio Padoan, «latrati di retroguardie, privi di reale spessore culturale ed oltretutto scarsamente incidenti sugli svolgimenti successivi»⁸¹. È facile comprendere la diffidenza generata dalla sovrapposizione di estetica, ideologia e privato in un lettore cresciuto nel rispetto dei dettami della netta separazione tra opera e autore sostenuta da intere scuole accademiche. Un sospetto tanto più comprensibile in considerazione del carattere specifico di questa stampa, scabra, aggressiva, rancorosa, ridondante fino a trascolorare nella paranoia, disinvolta negli attacchi di norma più vicini al chiacchiericcio che all'opinione articolata. Una stampa, insomma, emotiva, come Tedeschi rivendica tracciando la storia del giornale che ha diretto per oltre trent'anni: «“Il Borghese” dà voce ai sentimenti, prima ancora che alle opinioni, del mondo di destra»⁸². Una stampa, infine, innegabilmente minoritaria: nel 1960 costituiva solo il 6% del totale⁸³.

Questo genere di considerazioni ha però indotto a trascurare come i tratti dell'immagine di Visconti da essa propagandata non si limitassero a rappresentare il rovesciamento polemico di quella dominante ma, lungi dall'essere rilevanti solo all'offesa e al discredito, ne costituissero un complemento per certi aspetti opportuno. Questa letteratura giunge ad esempio a cogliere, sia pure in modi solitamente grossolani, la porosità estetica, formale e contenutistica dell'opera rispetto al privato di Visconti che l'immagine ufficiale risolutamente negava, ma per un diverso partito preso fondato sulla medesima valutazione morale. Coglieva insomma un elemento che in sé non era né gratuito né tantomeno irrilevante, andando inoltre a colpire quella che fu effettivamente una falsa coscienza della cultura che sosteneva il regista, e che dalla sua posizione di forza ha finito col condizionare pesantemente gli stessi studi viscontiani, allungando ombre – oggi tutt'altro che dissipate – studiate per oscurare i punti scomodi. Se «chi sapeva, anche vedeva», come scriveva “Il Borghese”, a sinistra si fingeva di non sapere e, soprattutto, di non vedere.

Quando Gianna Preda, rispondendo alla lettera di un operaio che trovava fuori luogo attaccare Visconti in occasione di uno scandalo omosessuale scoppiato a Brescia in concomitanza con l'uscita di *Rocco e i suoi fratelli*, scriveva che «non è lecito al PC gridare allo scandalo quando lo stesso PC esalta “personaggi verdi”»⁸⁴ (cioè, nel lessico del tempo, omosessuali), rilevava a proprio modo una contraddizione effettiva: “l'Unità” stava infatti alimentando quotidianamente lo scandalo nello stesso momento in cui quotidianamente esaltava e promuoveva Visconti

81 G. Padoan, “*Senso*” da Camillo Boito a Luchino Visconti, in: “Quaderni Veneti”, n. 4, 1987, p. 147.

82 M. Tedeschi, *Quarant'anni e un giornale*, cit., p. 4.

83 Cfr. I. Weiss, *Politica dell'informazione*, Milano, Comunità, 1961, p. 157.

84 G. Preda, *Polemica sui “balletti verdi”*, in: “Il Borghese”, 10 novembre 1960, p. 751.

per sfruttarne il nuovo film a fini di propaganda in vista delle prossime elezioni amministrative, tacendo nel secondo caso quanto riteneva non solo moralmente inaccettabile nel primo, ma necessitante di pubblica denuncia.

Non era che l'ennesima riproposizione del tacito accordo politico risalente all'immediato dopoguerra: una politica del silenzio voluta e chiaramente sostenuta da cattolici e comunisti per sottacere reciprocamente il dato privato nei confronti di loro esponenti di spicco onde evitare scandali e restituire all'elettorato un'impressione di moralità. Ragione per cui, secondo "Il Borghese", il PCI avrebbe negato la tessera al regista⁸⁵.

Al di fuori di questa destra laica, l'argomento era trattato solo in modo riservato, come testimonia ad esempio un documento del 7 febbraio 1953 nel quale si procede alla schedatura di tutti i partecipanti alla riorganizzazione del Centro del Teatro e dello Spettacolo Popolare. Una schedatura che rientra nel quadro del recrudescente anticomunismo che porta a monitorare, tra il '48 e il '53, ogni mossa del PCI nel campo dello spettacolo, dall'organizzazione di corsi di cinema all'uso del passo ridotto per accompagnare comizi con proiezioni, dal controllo diretto di alcune sale alla mobilitazione dei militanti per garantire agli esercenti incassi sufficienti a programmare film sovietici e cecoslovacchi. In merito a Visconti, riassunta la breve attività antifascista, si nota in chiusura del documento in questione: «È notoriamente affetto da omosessualità»⁸⁶.

La stampa di estrema destra, non ritenendo di avere nulla da perdere, non fa dunque altro che utilizzare pubblicamente strumenti usati anche dalle controparti politiche, ma in forma riservata, per propria opportunità, reciprocamente incamerati come deterrente.

Il rilievo documentale e culturale che questa stampa ha dunque oggi trascende la semplice ricostruzione della fortuna critica viscontiana e restituisce un'immagine alternativa rispetto a quella che ha prevalso nella letteratura. Al conoscitore della cultura mitteleuropea si contrappone così il sagace imitatore dell'arte internazionale; all'esteta raffinato il cultore dello scabroso; al comunista per profonda convinzione il profittatore di appoggi politici; allo scopritore di giovani talenti un pederasta insaziabile, tirannico e invidioso; al talento multiforme una sete di potere e di controllo che non si appaga di dominare il campo di una sola forma d'arte.

In altre parole, pur nelle sue forme refrattarie al buon gusto e nonostante grottesche esagerazioni, questa letteratura nutrita d'odio, di disprezzo e di frustrazione rispecchia non solo verità che si cercherebbero invano nell'altra, ma altresì i limiti dell'immagine dominante che nella sua eleganza, nel suo pieno accordo con le forme e i contenuti della tradizione, nel suo sdegno per tutto ciò che riguarda la dimensione dei sensi, ha saputo far dimenticare di essere a sua volta il frutto di una costruzione culturale, accordata a precise opportunità e pregiudizi.

85 Cfr. Ivanovic-Koba, *Le firme degli illeggibili*, in: "Il Borghese", 4 gennaio 1970.

86 Archivio Centrale dello Stato, Fondo Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza 1861-1981, Divisione affari riservati, 1951-1953, faldone 112, fascicolo 284.

Sarebbe dunque ingenuo contrapporre le due immagini come formazioni discorsive pertinenti l'una alla sfera della verità e l'altra a quella della diffamazione, o cercare in quella di destra solo la prova di una persecuzione preconcepita. È tempo di riconoscere come invece restituisca anche frammenti – pur da passare al setaccio, soprattutto tramite una scrupolosa contestualizzazione – imprescindibili per ripensare il lavoro di Visconti in tutte le sue sfumature, e ancor più per valutare ciò che ha significato in trent'anni di cultura e di società italiana.



Fig. 1: "Candido", 26 gennaio 1946. «- Ti ha detto niente il papà?».



Fig. 2: "Il Borghese", 17 ottobre 1957. «La sinistra che soffre. Il regista Luchino Visconti in casa».



Fig. 3: "Il Borghese", 27 settembre 1960. «Vecchi fusti. Il balletto di Adamo ed Eva alle "Folies" dell'anteguerra». «Nuovi fusti. I teneri insegnamenti di Luchino Visconti ai suoi giovani attori».



Fig. 4: "Candido", 27 novembre 1960. «Riforme a Venezia. — Col prossimo anno nessuna proiezione: i premi saranno in base a una documentazione scritta, vistata dal PCI, da cui risulti l'assunto sociale, politico e sindacale della pellicola».



Fig. 5: "Candido", 27 settembre 1960. «Obscurare necesse est. – Non è ancora iniziato il film? – Si sbaglia, siamo alla fine del primo tempo: ma è una pellicola piuttosto audace».

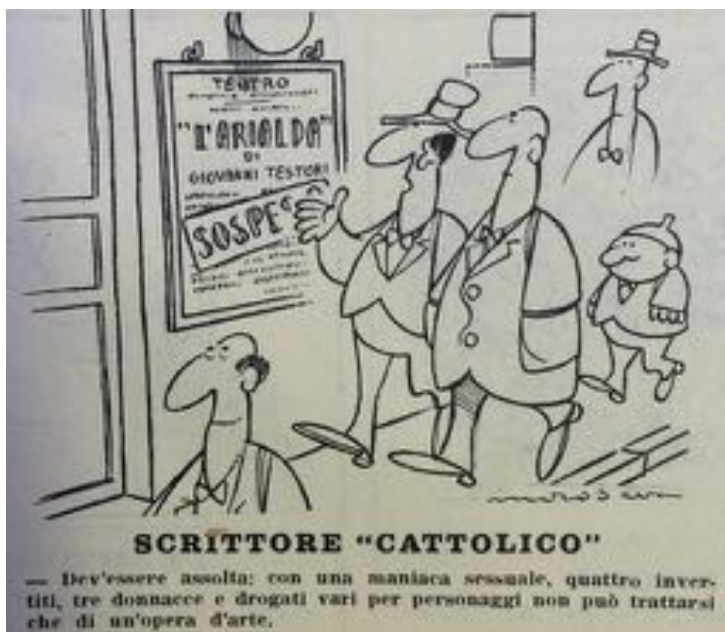


Fig. 6: "Candido", 4 dicembre 1960. «Scrittore "cattolico". – Dev'essere assolta: con una mania sessuale, quattro invertiti, tre donnacce e drogati vari per personaggi non può trattarsi che di un'opera d'arte».

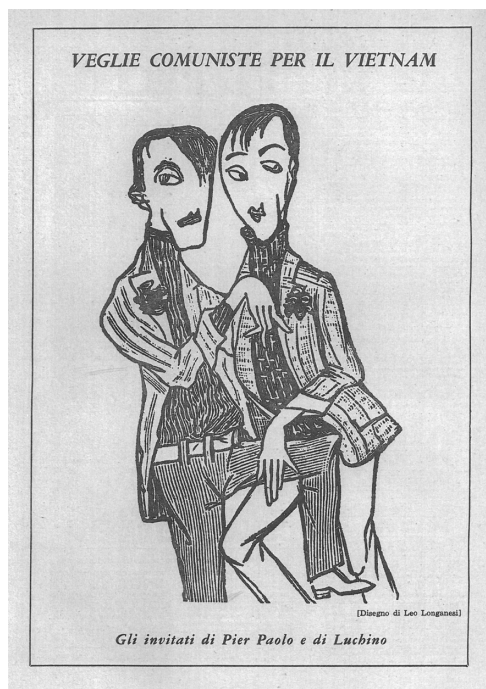


Fig. 7: "Il Borghese", 25 ottobre 1965. «Veglie comuniste per il Vietnam. Gli invitati di Pier Paolo e di Luchino».



Fig. 8: "Il Borghese", 5 settembre 1971. «Gianluigi Rondi a Venezia. Un po' di sesso, e un po' di controsesso: miscela di successo»



Fig. 9: "Il Borghese", 6 luglio 1961. «Spoleto: ballerini in piazza. I bambini li guardano». «Spoleto: Luchino Visconti con un amico. Guardano i bambini».



Fig. 10: "Il Borghese", 19 dicembre 1963. «Il "Feltrinelli" a Visconti. Un premio su misura per Luchino».



Fig. 11: "Il Borghese", 8 febbraio 1970. «Maschere del teatro comunista. L'intelligenza "stabile"». «Maschere del teatro comunista. L'"impegno" a posteriori».



Fig. 12: "lo Specchio", 1 ottobre 1961.
«Luchino al lavoro»

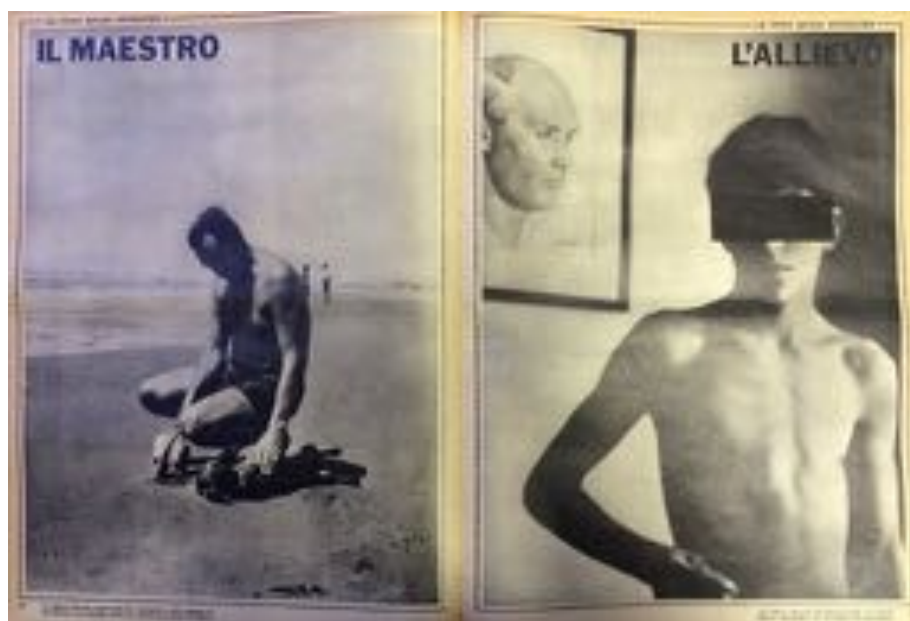


Fig. 13: "lo Specchio", 1 gennaio 1961. «Il maestro». «L'allievo».



Fig. 14: "lo Specchio", 27 novembre 1960. «Il marcio su Roma».



COME LA NOSTRA DEL CINEMA... Il miliardo di Visconti
 (nella foto: il giovane Mario Andros, ultimo scagnozzo di Luchino)

Fig. 15: "Il Borghese", 18 ottobre 1970. «Con la scusa del cinema. Il miliardo di Visconti»



Fig. 16: "Il Borghese", 9 maggio 1971.



Fig. 17: "Il Borghese", 3 febbraio 1974. «La nuova scoperta di Visconti... (Nella fotografia, la neo-attrice Claudia Marzani, di quindici anni, scelta dal regista per il suo prossimo film)». «...Luchino ha cambiato preferenze? (Nella fotografia, Visconti con un suo giovane attore durante una pausa delle riprese di Morte a Venezia).



Fig. 18: "Il Borghese", 9 febbraio 1961. «L'attore Massimo Girotti. Ha cominciato con Visconti».



Fig. 19: "Il Borghese", 12 marzo 1964. «Dopo le "fuste", i "fusti". Luchino Visconti, in nome del "progresso", apre la strada ai suoi giovani amici; Pier Paolo Pasolini, Patroni Griffi e molti altri seguono l'esempio del "maestro", con la protezione del PCI e i premi offerti dalla DC».



Fig. 20: "Il Borghese", 10 settembre 1964. «Dedicata a Luchino Visconti. Don Luca, uomo rotto, ma onesto piovano».

Martin e Konrad: figli senza padri. Una lettura psicoanalitica di *La caduta degli dei* e *Gruppo di famiglia in un interno*

ANDREA BELLAVITA

Il cinema di Visconti è popolato di figure genitoriali deboli, e più in particolare di padri assenti, o comunque inadeguati, e di madri che devono tentare di svolgere una funzione vicaria, risoltrice, o che ne rimangono succubi, votate alla rovina. In questa sede ci concentreremo su due titoli e utilizzeremo una chiave interpretativa esclusivamente psicoanalitica¹, in particolare di psicoanalisi lacaniana, attraverso il lavoro di traduzione e attualizzazione che Massimo Recalcati ha operato sull'opera di Jacques Lacan in una serie di lavori strettamente legati fra loro, e incentrati sulle figure genitoriali e sul rapporto con i figli².

¹ Per un approfondimento critico sull'opera di Visconti, e in particolare sui film in questione, si rimanda a: L. De Giusti, *I film di Luchino Visconti*, Roma, Gremese, 1985; A. Bencivenni, *Luchino Visconti*, Milano, Il Castoro, 1994; L. Micciché, *Luchino Visconti*, Venezia, Marsilio, 1996; V. Pravadelli, *Il cinema di Luchino Visconti*, Venezia, Marsilio, 2000; G. Rondolino, *Luchino Visconti*, Torino, UTET, 2003; A. Bellavita, *Luchino Visconti*, Roma, EdS, 2006; M. Giori, *Scandalo e banalità: rappresentazioni dell'eros in Luchino Visconti (1963-1976)*, Milano, LED, 2012; M. Giori, *I germi della violenza. Gruppo di famiglia in un interno fra 1968 e 1977*, in E. Taviani (a cura di), *Italia 1977: crocevia di un cambiamento*, Cinema e storia (2014), vol.3, Catanzaro, Rubbettino, 2014, pp. 23-38.

² Si veda a questo proposito: M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009; M. Recalcati, *Cosa resta del padre*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2011; M. Recalcati, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Feltrinelli, 2013; M. Recalcati, *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*, Milano, Feltrinelli, 2015; M. Recalcati, *Il segreto del figlio. Da Edipo al figlio ritrovato*, Milano, Feltrinelli, 2017.

È importante dare la giusta rilevanza ai termini di “traduzione” e “attualizzazione”, perché costituiscono un viatico essenziale non soltanto allo studio di Lacan, ma soprattutto al suo utilizzo al di fuori della clinica o della teoria della psicoanalisi. Il suo pensiero è complesso, la sua forma di espressione è spesso difficile, oscura, a tratti criptica, anche in ragione della modalità principale della sua circolazione che, nella maggior parte dei casi non è quella dello scritto, ma del discorso, cioè dei seminari, prima dattiloscritti, poi resi organici e pubblicati.

Rispetto alla teoria di Freud e di Jung, gli autori più saccheggianti dagli studi di psicoanalisi del cinema, quella lacaniana offre meno appigli, e soprattutto categorie meno immediatamente utilizzabili per comprendere, descrivere, interpretare oggetti differenti dalla clinica³.

Al contrario la forza straordinaria del suo pensiero emerge quando si riesce a tra-durlo, letteralmente, fuori dal suo ambito, cioè a portarlo fuori, anche a rischio, in qualche caso, di semplificarlo, di forzarlo, di tradirlo, senza l'ossessione dell'ortodossia assoluta. E soprattutto a utilizzarlo fecondamente come strumento ermeneutico per comprendere il presente, come proveremo a fare, procedendo in parallelo sull'idea di una attualizzazione del cinema di Visconti.

Una delle tesi essenziali di Recalcati è che «il nostro tempo si caratterizza per il tramonto definitivo della figura edipica del padre che rendeva possibile il sodalizio tra Legge e desiderio a partire dal valore ideale che l'immagine del *pater familias* deteneva in famiglia e nella società»⁴.

Quella del tramonto della figura edipica del padre che, come vedremo, è centrale nel cinema di Visconti, non è una tesi esclusivamente contemporanea, o iper-moderna, ma già compiutamente moderna, novecentesca (come il cinema di Visconti). Ne troviamo traccia nella teoria di Freud, a cui si deve la formalizzazione del complesso di Edipo, e naturalmente in quella di Lacan.

Che la affronta in due momenti particolari: nel 1938 e nel 1969.

Di qui la scelta di focalizzare l'attenzione sui due titoli in questione: *La caduta degli dei*, un film del 1969 che mette in scena la Germania dei primi anni '30, e *Gruppo di famiglia in un interno*, film del 1974 che evoca, e mette a tema esplicitamente, il 1969.

Che Lacan parli del tramonto della figura paterna in queste due date non è casuale, ma nasce da una riflessione profonda sul sistema politico, sociale e culturale di questi due momenti storici, gli stessi al centro dei due film di Visconti.

C'è poi un particolare, un indizio, che unisce questi due film in modo indissolubile, e che va oltre l'evidenza del fatto che entrambe le figure di figlio, Martin e Konrad, passino attraverso il corpo di Helmut Berger: l'oggetto feticcio della pelliccia.

In *La caduta degli dei*, quando la madre Sophie raggiunge Martin dopo che questi ha commesso la sua terribile violenza pedofila sulla bambina che vive nel palazzo della prostituta Olga, lo trova sconvolto e febbricitante: Helmut Berger emerge dal buio, ed è avvolto da una coperta di pelliccia, che ne copre il corpo seminudo. Analogamente, in *Gruppo di famiglia in un interno*, il primo incontro tra il Professore e Konrad avviene quando il primo sale al piano superiore, nell'ap-

partamento affittato ai Brumonti, e lo sorprende sdraiato al buio, avvolto in una coperta di pelliccia (potremmo dire: la stessa coperta di pelliccia), la cui presenza verrà ripresa molte volte nelle scene successive, sottolineata come un feticcio, una presenza simbolica che non può, e non deve, passare inosservata.

In entrambi i casi, la comparsa di questi “oggetti del figlio”, descrive perfettamente i termini del rapporto edipico alla base delle relazioni tra i personaggi dei due figli. Anzi, proprio questi oggetti del figlio servono a instaurare le figure genitoriali. In *La caduta degli dei*, la rivelazione del peccato di Martin, del suo godimento senza freni (la perversione della pedofilia), è ciò che consente a Martin e Sophie di riconoscersi come madre e figlio.

La madre, che in precedenza aveva dichiarato a Friederich Bruckmann, il suo amante, di “conoscere benissimo i desideri del figlio”, si rende conto di non sapere nulla, di credere soltanto di poter riconoscere (e quindi dominare) la natura del desiderio di Martin. Essenzialmente perché l’aveva proiettata su di sé, sovrapponendo il proprio desiderio (e in ultima analisi la propria identità) su quello del figlio. Appartiene a Sophie l’avidità, la pura tensione al possesso degli oggetti, alla ricchezza (la battuta «per lui una nuova Rolls o l’acciaieria sono la stessa cosa»). E appartiene a Sophie anche il desiderio di possedere uomini (altri rispetto al marito), che proietta su Martin, confondendo istintivamente la natura del desiderio con la sua superficie, cioè il disidentificarsi all’ideale virile familiare e sociale, mostrandosi effeminato, prendendo su di sé la maschera della donna, della diva, della madre. Quando ride compiaciuta dello sconvolgimento che l’esibizione di Martin come *Angelo Azzurro* produce alla festa di compleanno del nonno non si limita soltanto ad accettare (unica tra i membri della famiglia) la presunta omosessualità del figlio, ma ne gode come di un segno di sovrapposizione tra sé e il figlio, di totale sottomissione del figlio a se stessa, che esibisce il suo volere essere con lei, come lei.

Infine Sophie non riesce a percepire la differenza tra il desiderio, nella sua accezione più comune, extra-psicoanalitica, e la natura del godimento di Martin. Al contrario, proprio nella consapevolezza che il dominio, il potere, della madre si è dissolto, riconoscendola come madre in quanto madre cattiva, Martin lascerà libero sfogo a quel *plus de jouissance* che lo porterà a consumare l’atto sessuale incestuoso, ovvero il primo movimento dell’Edipo.

In *Gruppo di famiglia*, invece, quando Konrad viene sorpreso (e, potremmo dire, conosciuto) dal Professore nella sua pelliccia, lo minaccia e gli dice «avrei potuto ucciderla»: è questa frase che istituisce il Professore nella sua funzione di Padre (o, come vedremo, di Nome del Padre), a un livello più sottile di tutte le scene in cui viene sottolineato fino alla ridondanza che i vari personaggi, tutti insieme, rappresentano “una nuova famiglia”. È la minaccia dell’uccisione del padre, cioè il secondo movimento dell’Edipo, a istituire la figura del padre. Per assoluta chiarezza, quello che Konrad sta dicendo al Professore è: “ti potrei uccidere come tu se fossi mio padre”.

È evidente a questo punto quali saranno le coppie di personaggi sulle quali ci concentreremo, nel confronto tra *La caduta degli dei* e *Gruppo di famiglia* in

un interno: due figli (Martin e Konrad), due madri (Sophie, la baronessa von Esenbeck, e Bianca, la marchesa Brumonti), due padri (Friedrich Bruckmann e il Professore).

Il primo momento in cui Lacan introduce il concetto del tramonto dell'*imago* paterna è ne *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*⁵, del 1938, «per segnalare come l'affermazione titanica di padri delle dittature totalitarie compensasse patologicamente l'indebolimento del padre in corso nella società occidentale»⁶.

Recalcati illustra chiaramente la relazione che Lacan stabilisce tra la sua formulazione teorica e il preciso momento storico nel quale si trova a scrivere:

Come Lacan interpretò la stagione spaventosa del totalitarismo? Come una compensazione atroce e nefasta di uno sbriciolamento della funzione paterna e del tessuto familiare che si sosteneva grazie a essa. L'esperienza del venir meno del padre e della sua funzione simbolica non è un'esperienza nuova, specifica del tempo ipermoderno, ma caratterizzava già l'epoca di Freud⁷.

E ancora:

Orfano di questo rifugio, caduta l'autorità paterna come punto di riferimento ideale, saldo, e inamovibile, l'uomo occidentale ricerca figure autoritarie capaci di offrire stabilità e identità. Il grande corpo della Comunità sostituisce quello smembramento della famiglia senza centro e minacciata dalla precarietà economica e sociale successiva alla crisi legata alle vicende della prima guerra mondiale. Esso assicura appartenenza e protezione della vita in cambio della rinuncia all'uso della ragione critica. Lo spazio già segmentato e disordinato della famiglia borghese sembra così ritrovare una ricomposizione folle nell'identificazione a massa. Carenza del padre simbolico e affermazione dei fondamentalismi esaltati sono due facce della stessa medaglia. L'appello delle masse al Padre folle e dispotico, al Padre della distruzione e della guerra, è un modo patologico per compensare la crisi sociale dell'*Imago* paterna. Dove manca la funzione simbolica del Padre, dove questa funzione declina e inevitabilmente si indebolisce, può apparire, come accade oggi con la rinascita in Oriente di fondamentalismi fanatici, la nostalgia per una Legge forte, assoluta, inumana, capace di rimpiazzare l'impotenza paterna attraverso la riabilitazione di un'immagine folle e onnipotente del Padre⁸.

La sostituzione descritta da Lacan è dunque perfettamente esemplificata dalla trasformazione di Martin, dalla sua prima comparsa nei panni della Marlene Dietrich de *L'angelo azzurro* durante la festa in onore del nonno (esplicitamente contrario all'ascesa di Hitler), in un'esibizione interrotta proprio dalla notizia che

5 J. Lacan, *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu*, Parigi, Navarin, 1984, pp. 72-73; si veda a questo proposito J. Dor, *Le père et sa fonction en psychanalyse*, Parigi, Éditions érès, coll. Point Hors Ligne, 2008.

6 M. Recalcati, cit., p. 35.

7 Ivi, p. 38.

8 Ivi, pp. 39-40.

il Reichstag è in fiamme, fino alla sua interpretazione finale, in divisa da ufficiale delle SS. Martin è dunque l'esempio perfetto di quell'uomo occidentale ipotizzato da Lacan: letteralmente orfano del padre naturale (morto durante la Prima Guerra Mondiale), impossibilitato a trovare nel nucleo familiare una qualsiasi figura vicaria e suppletiva, finisce per assecondare la propria obbedienza a una deriva folle e tragica della figura paterna, il Fuhrer, il Nazismo, la sua iconografia, la sua maschera, la sua divisa.

Il secondo momento a cui fa riferimento Recalcati è relativo al concetto di "evaporazione del padre", che Lacan introduce in *Nota sul padre e l'universalismo*⁹, del 1969:

[...] l'evaporazione del padre viene proposta all'indomani della contestazione del Sessantotto per definire il processo di perdita di autorità simbolica che investe una figura paterna bersaglio della critica antiedipica che muove i giovani ribelli contro il sistema patriarcale. Il paradosso è che questa critica coincide con l'affermazione del discorso del capitalista che toglie il terreno sotto ai piedi a qualunque forma di Ideale ivi compreso quello paterno. Il Padre-fondamento, il Padre-garanzia, la cui origine rivela una natura profondamente teologico-religiosa, il Padre-Uno, si è definitivamente dissolto, è evaporato. A partire da questa evaporazione, Lacan in Francia, come farà poco dopo Pier Paolo Pasolini in Italia, indica una paradossale convergenza tra il mondo della contestazione e l'affermazione del discorso capitalista¹⁰.

Lo scarto e lo scandalo che Lacan fa emergere troveranno dunque un eco di poco successivo nelle parole di Pasolini¹¹, che però ha già fatto esplodere questa incandescente questione in *Teorema* (1968), che per certi versi è un film gemello di *Gruppo di famiglia in un interno*.

E infatti Konrad esprime perfettamente questa immagine di figlio "antiedipico", che da una parte agisce la contestazione anti-capitalistica (i suoi trascorsi di attivista nel movimento studentesco di Berlino nel '68, le accuse rivolte ai "borghesi" durante la sequenza della cena chiarificatrice, la sua delazione ai danni del marchese, su cui si allunga l'ombra del colpo di stato neo-fascista) e dall'altra esercita il godimento assoluto proprio del Discorso del Capitalista¹². Senza freni né

9 J. Lacan, *Nota sul padre e l'universalismo*, tr. it. in *La psicoanalisi*, 33, Roma, Astrolabio, 2003.

10 M. Recalcati, "Cosa resta del padre", p. 41; si veda anche M. Recalcati, *Evaporazione del padre e discorso del capitalista*, in "L'uomo senza inconscio", pp. 27-52.

11 «Il discorso del capitalista, come fa notare il conservatore Lacan, è chiaramente una forma di assoggettamento e non di liberazione. Marcuse parlava a questo proposito di *desublimazione repressiva*: non è il soggetto che desidera, ma che esige un godimento che spenga ogni suo desiderio. Pier Paolo Pasolini aveva sintetizzato così questa trasformazione epocale del potere: il potere ipermoderno non ha bisogno di sudditi ma di liberi consumatori!», in M. Recalcati, "L'uomo senza inconscio", p. 29.

12 «Esso non esalta affatto il legame come effetto della rinuncia pulsionale, come prodotto del sacrificio o come manifestazione della virtù delle opere, ma è un discorso che *esalta a senso unico la spinta del godimento contro ogni forma di legame*. Si tratta pertanto di un discorso al limite di ogni possibile discorso, perché se il discorso è un modo per definire il legame sociale, in quanto ogni discorso si organizza per introdurre un certo freno significativo al godimento e per rendere possibile in questo modo una civilizzazione dei legami tra gli essere umani, quello del

inibizioni, Konrad sembra occupato esclusivamente dall'imperativo di godere e, sospeso in questa ambiguità, è paradossalmente alla ricerca di un "padre reazionario", che trova nella figura del Professore, nel suo appartenere a un altro tempo, a un altro comportamento, a passioni antiche (la musica, la pittura, i libri), che si esprimono attraverso il desiderio, e non più attraverso il godimento.

Martin e Konrad descrivono allora perfettamente le due immagini di figlio che Lacan individua, poste di fronte all'evaporazione del padre: «da una parte l'affermazione incontrastata e delirante di un'Imago paterna totemica che caratterizza la versione storicamente determinata dei totalitarismi e, dall'altra, la critica radicale alla società patriarcale, la lotta dei figli contro l'autoritarismo borghese del padre padrone, la lotta dei figli contro i padri»¹³.

Prima di riflettere sul comportamento dei padri (e conseguentemente delle madri) all'interno dei due film di Visconti, ci resta da rispondere a due domande, che rappresentano due modi differenti di formulare la stessa questione: cos'è un padre?

In un primo senso la domanda implica una questione assolutamente fondamentale nel pensiero lacaniano, che riguarda la differenza tra "padre" (per semplicità potremmo quasi dire "papà", cioè padre naturale, generatore) e Nome-del-Padre, e la potremmo tradurre come: "chi, o che cosa, può essere un padre?"

[...] l'umanizzazione della vita esige l'incontro con "almeno un padre". Nell'epoca della sua evaporazione, "qualunque cosa", affermerà l'ultimo Lacan, potrà esercitarne la funzione. Il padre non più una questione di genere o di sangue. La sua Imago ideale non governa più né la famiglia né il corpo sociale¹⁴.

[...] la teoria del Nome-del-Padre, nella quale la figura reale del padre viene trascesa dalla funzione eminentemente simbolica della Legge di castrazione. Il Nome-del-Padre non è il padre reale, ma un puro simbolo che opera sullo sfondo della cancellazione del padre reale. Dove c'è il Nome-del-Padre, il padre reale è sempre morto¹⁵.

Il Professore di *Gruppo di famiglia in un interno*, è, per eccellenza, un Nome-del-Padre. Lo stesso Visconti in qualche modo lo "dice" esplicitamente, attraverso le parole che Lietta e Bianca pronunciano durante la cena, in cui instaurano la figura paterna riconoscendogli la funzione, e poi nella lettera firmata come «suo figlio, Konrad». E, in fondo, "professore" non è letteralmente un altro Nome-del-Padre?

La seconda domanda, il secondo verso di "che cos'è un padre?", può invece tradursi come "qual è la funzione del padre?"

Cos'è un padre? È la domanda che agisce come un vero e proprio tarlo nel pensiero di Freud. Egli escogita la figura di Edipo per segnalare che la funzione paterna ha come compito primario quello di proibire ciò che invece l'Edipo di Sofocle realizza: l'accop-

capitalista tende a distruggere ogni forma discorsiva affermando il soggetto come pura spinta al godimento solitario, dunque dissolvendo ogni freno di comandamento sociale.», ivi, p. 28.

13 M. Recalcati, "Cosa resta del padre", p. 37.

14 Ivi, p. 15.

15 Ivi, p. 21.

piamento incestuoso con la madre. Un padre, sembra dirci Freud, è colui che sa far valere la Legge dell'interdizione dell'incesto facilitando il processo di separazione del figlio dalle sue origini. Lacan mostrerà il carattere virtuosamente traumatico di questa operazione: l'esercizio simbolico della paternità assicura al figlio la possibilità di sganciarsi dalla palude indifferenziata del godimento e di avventurarsi verso l'assunzione singolare del desiderio.¹⁶

Unire il desiderio alla Legge definisce con precisione la funzione simbolica della paternità. Lacan lo afferma letteralmente: *un padre è colui che sa unire e non opporre il desiderio alla Legge*. Affinché vi sia desiderio, affinché l'esistenza sia animata dalla spinta del desiderio, affinché vi sia facoltà di desiderare, è necessario che vi sia Legge¹⁷.

Pensare la Legge nel suo rapporto con la castrazione non significa riabilitare una Legge che agisce contro il desiderio, ma affermare che la Legge del desiderio sorge sulla definizione di un impossibile. Questo impossibile è il godimento incestuoso, il godimento della Cosa materna come emblema di un godimento assoluto e senza mancanze che comporta il rifiuto dell'esperienza del limite¹⁸.

La funzione principale del Professore, che si è instaurato come Nome-del-Padre (quasi disperatamente, inconsciamente, ricercato da tutti gli altri personaggi), è principalmente quella di interdire l'incesto tra Konrad e Bianca. E in un certo senso riesce, continuando a reiterare la sua funzione di argine, di barriera al rapporto.

Fin dalla scena del loro primo incontro, in cui il figlio lo investe del suo ruolo evocando il parricidio di Edipo («avrei potuto ucciderla»), il Professore si pone come elemento critico tra Bianca e Konrad, che immediatamente litigano perché l'amante capisce che l'appartamento non era stato comprato per lui, ma solo affittato: «avrei potuto ucciderti come se fossi mio padre» si completa allora perfettamente in «avrei potuto ucciderti come se fossi il padre che vuole proibire l'incesto».

In questo processo la funzione del Nome-del-Padre non si definisce solo nel fatto di porsi come istituzione della castrazione simbolica contro l'incesto edipico, ma si istituisce “prima” nel definire l'incesto e “poi” nell'introdurre la castrazione: è palesandosi (venendo cercato) che il Professore definisce il rapporto tra Konrad e Bianca come incestuoso, e quindi attiva la catena funzionale.

Progressivamente si rende conto che tutta la famiglia precedente alla sua entrata in scena, composta da Bianca, Konrad, Lietta e Stefano, è totalmente assorbita da un'iperbole di godimento, che abusa dei suoi oggetti: il fumo (le sigarette continuamente accese, e spente per terra), l'alcool (la richiesta di whisky, e poi il consumo inedito, smodato, del vino che il professore produce, ma beve di rado), il cibo (la scena del saccheggio della dispensa, e poi la cena), la droga (la cocaina, usata e trafficata, ma «anche dell'altro»), in diretta discendenza dal consumo di eroina di Martin in *La caduta degli dei*). E naturalmente il sesso, in una spirale di incesto stratificato.

Lietta e Stefano, più che amanti, sembrano fratelli: Bianca presenta Stefano dicendo che «è figlio dei suoi genitori», schernendosi con il Professore che gli

¹⁶ Ivi, p. 37.

¹⁷ Ivi, p. 51.

¹⁸ Ivi, p. 55.

chiede se sia suo figlio, e in fondo rappresenta il “figlio perfetto” del marito fascista, con cui condivide l'ideale.

Lietta e Konrad sono figliastra e patrigno, in “una” famiglia, e poi fratelli, legati da un legame di genitorialità acquisita, nella “nuova famiglia”.

Ancora più complesso descrivere il rapporto che unisce Konrad e Stefano e viene anche evocato il turbamento che lo stesso Professore potrebbe provare nei confronti di Konrad, alimentando una delle interpretazioni più frequenti del film, ma che in questo caso sembra davvero di scarso interesse.

E poi, naturalmente, Konrad e Bianca: in questa nuova famiglia ricostruita il rapporto che li lega, il tradimento coniugale e il “mantenimento” (come Bianca esplicita al Professore) assume i contorni di una sorta di meta-incesto, ancora più forte, all'interno del quale Konrad assurge davvero a un «godimento della Cosa materna», secondo le parole di Lacan, perché non è soltanto sessuale, ma anche sociale, economico, di classe...

In un certo senso, la situazione di incesto generalizzato, cioè di forclusione totale della Legge, che si genera nella famiglia Brumonti, sembra rimandare a quella del:

[...]Padre primigenio dell'orda, quello che gode di tutte le donne e che annulla ogni senso del limite. È il padre di cui Freud parla ampiamente in Totem e tabù: non il Padre come funzione normativa, ma il padre come spinta illimitata e perversa al godimento la cui uccisione rende possibile l'istituzione della Legge. Questa versione perversa del Padre è al centro della seconda parte del Seminario XVII di Lacan¹⁹.

Il Professore, in fondo, riesce nel suo lavoro di inibizione simbolica e di esercizio simbolico della paternità: il legame tra Konrad e Bianca si interrompe, la minaccia dell'uccisione del padre è scongiurata. Ma nell'epoca dell'evaporazione del padre e del discorso del capitalista, il figlio non riesce a resistere all'imperativo del godimento, non riesce a “smettere di godere”: l'unica via possibile, l'unica sconfitta possibile (del figlio, così come del padre) è quella della morte, del suicidio. Non potendo smettere di godere, anche di fronte all'interdizione paterna, deve morire, ma è chiaro quanto questa situazione sia radicalmente diversa da quella messa in scena ne *L'innocente*: al contrario di Tullio (il padre naturale), che uccide il figlio, totalmente incapace anche solo di ipotizzare la sua funzione simbolica, il Professore agisce per il bene del figlio, e ciononostante lo perde.

Il modo in cui il Professore agisce la sua funzione è complesso e affascinante, quasi un'evoluzione “storicizzata” di quanto accade ne *La Caduta degli dei*, collocata nel 1969, perfettamente rispondente al secondo tempo della riflessione di Lacan sull'evaporazione del padre, che implica il riconoscimento del potere destrutturante del discorso del Capitalista, come traccia non soltanto della società moderna, ma anche di quella iper-moderna, contemporanea.

Completamente diverso il tessuto di relazioni che viene costruito in *La caduta degli dei*, dove il “nuovo padre”, Friedrich, il Non-Nome-del-Padre, è una figura op-

¹⁹ Ivi, p. 29.

posta a quella del Professore: anche lui arriva in sostituzione del padre naturale (che il Barone Joachin aveva mandato a morire in guerra) ma, al contrario, chiede alla madre di «tener buono» il figlio. Appello a cui Sophie risponde con l'errore fatale della madre, non soltanto quella del 1938, quella della stagione dei grandi totalitarismi, ma anche della madre contemporanea: «ci penso io a Martin, conosco bene i suoi desideri».

Il Non-Nome-del-Padre Friedrich non agisce la sua funzione di castrazione simbolica, di argine al godimento assoluto di Martin e al totale assorbimento da parte della madre, alla non disgiunzione della madre. Che pensa di poter gestire i suoi desideri, ma in realtà non è grado di vedere il vero godimento di Martin che, come in *Gruppo di famiglia in un interno*, è multiforme: la pedofilia, l'eroina, e l'incesto. Qui motivato, diegeticamente, dall'odio, e non dall'amore: «sei sempre stata un incubo, con la tua oppressione, con il tuo volermi soggiogare in tutti i modi, con le tue ridicole parrucche e i rossetti, non mi hai mai amato, hai sempre preferito lui, tu gli hai dato tutto, tutto quello che mi apparteneva, la mia fabbrica, i miei soldi, la mia casa, tutto quello che mi apparteneva, e anche il mio nome...e il tuo amore...sei tu la peggiore, e non puoi immaginare il male che ti voglio, io ti distruggerò, mamma».

La distruzione passa attraverso l'atto sessuale, dove la negazione urlata, si scioglie in una mano che si intreccia, e che poi accarezza il corpo del figlio-amante, quasi ad anticipare il film del 1974. Sophie agisce una "forclusione del nome del padre" da manuale, letteralmente "passando a un altro il nome del padre", e generando il sintomo più comune della forclusione, la psicosi, che qui ha anche un carattere sintomatico, in una schizofrenia, in una moltiplicazione di personalità sempre celate da una maschera: quella della Dietrich, quella del "nipote" alla prima cena (con ancora i tratti del trucco), quella del maschio nella casa della prostituta, quella del capitano d'industria, quella dell'uomo in pelliccia, e naturalmente quella del gerarca nazista (che in qualche modo apprendo a un altro film "gemello" di *La caduta degli dei*, interpretato da Ingrid Thulin ed Helmut Berger: *Salon Kitty*, di Tinto Brass, del 1975).

L'atto di Martin è l'atto di Edipo, che giace con la madre e poi uccide il padre, Friederich Bruckmann, dopo averlo ufficializzato come tale attraverso il grottesco rito del matrimonio: se in *Gruppo di famiglia in un interno* è il Professore che, istituendosi come padre, libera l'incesto, e quindi mette in atto la sua funzione di castrazione simbolica, in *La caduta degli dei* è Martin a istituire il padre fallimentare dopo l'incesto, e a sancirne la totale incapacità di ridurre il godimento, prima di affidarsi completamente al Padre del totalitarismo.

A ribadire ulteriormente l'affermazione lacaniana da cui abbiamo innescato questa riflessione: «l'appello delle masse al Padre folle e dispotico, al Padre della distruzione e della guerra, è un modo patologico per compensare la crisi sociale dell'Imago paterna».

Ma non diversamente da Konrad, anche Martin è destinato allo scacco e al fallimento: se Konrad non riesce a farsi salvare dal Nome-del-Padre che ha elet-

to, dissolto nel godimento mortale e suicida del Discorso del Capitalista, Martin, fuori campo, dopo la fine del film, sperimenterà la dissoluzione della propria identità, del proprio nome e della propria eredità all'interno della bulimia divorante del totalitarismo.

Martin e Konrad: figli senza padri.

Visconti e l'arte figurativa: una passione di famiglia

MASSIMO DE GRASSI

Nel contesto della vasta e articolata bibliografia viscontiana, che appare perfettamente in linea con la complessità e la ricchezza di accenti della produzione del regista lombardo, sembra mancare a tutt'oggi un'indagine sistematica sulle sue preferenze collezionistiche, sulle sue conoscenze del mondo dell'antiquariato, sulle sue indubbie e ben note capacità di 'allestire' luoghi e creare ambienti¹. Un'indagine resa difficoltosa dalle oscillazioni del suo gusto e da una capacità quasi camaleontica di adattare e adattarsi a situazioni nuove e complesse, nel lavoro come nella vita privata: una capacità diventata quasi leggendaria tra amici e conoscenti, oggetto talvolta di scherno assai pesante da parte della stampa di orientamento conservatore². In questa sede si cercherà quindi di dipanare un filo rosso che possa collegare i pochi documenti rimasti con il gusto collezionistico di Visconti, mai banale e scontato e continuamente in bilico tra eclettismo e gusto per la scoperta. Basti a titolo di esempio la testimonianza di Pier Luigi Pizzi, che ne ricorda le passioni e il gusto per la sorpresa:

ho cominciato a fare teatro giovanissimo, per anni con la Compagnia dei Giovani. In quel tempo frequentavamo Luchino Visconti che era un collezionista nato. Raccoglie-

¹ Sull'argomento si veda soprattutto: G. Rondolino, *Luchino Visconti*, Torino, UTET, 1981, pp. 38-42.

² Si veda a questo proposito il saggio di Mauro Giori in questo stesso volume.

va un po' di tutto, secondo il capriccio, senza un indirizzo preciso. Andava a periodi: un certo giorno scopriva le ceramiche secessioniste e bisognava subito sapere tutto su Kolo Moser (e non c'era internet a rendere più facile la ricerca), andare di corsa a Vienna per trovare almeno un vaso di Powolny per potergli fare, a Natale o al suo compleanno, un regalo degno delle sue aspettative. Più impegnativa la ricerca dei Fabergé. Lui ne regalò uno a Rina Morelli che ammutolì sconvolta davanti a quel prezioso portaritratti del cui autore non sapeva niente. Poi le fu spiegato che era un orafò dello zar e da quel momento raccontò a tutti che Luchino le aveva donato un «Faberzè», tradendo la sua origine bolognese. Naturalmente chi frequentava Visconti, spesso si improvvisava collezionista: chi raccoglieva vasi di Gallé, chi stampe di Épinal, chi gouaches napoletane con le eruzioni, chi le opalines³.

Tracce per una possibile ancorché parziale ricostruzione del percorso si trovano chiaramente nelle molte immagini presenti negli archivi viscontiani oggi conservati presso i locali dell'istituto Gramsci di Roma, soprattutto nei fondi fotografici che documentano da un lato gli interni della sua villa in via Salaria (fig. 1) e dall'altro una serie di riproduzioni di dipinti, talvolta corredate da *expertise* firmate da nomi altisonanti, su cui si tornerà in seguito.

Inventari relativi e questo tipo di beni non sono stati rintracciati in quanto verosimilmente divisi tra gli eredi all'indomani della morte di Luchino Visconti, ma quanto si è potuto ricostruire a partire dai materiali archivistici è comunque importante per darci un'idea più strutturata del Visconti collezionista, descritto dai pochissimi interventi sull'argomento come onnivoro, tutt'altro che sistematico e forse nemmeno troppo interessato al valore delle opere d'arte in sé, quanto piuttosto attento al pregio estetico dei lavori e soprattutto alla loro contestualizzazione domestica, alla loro ottimale fruizione, a una sorta di intima vivibilità.

Intorno a quest'ultimo aspetto si deve probabilmente riconoscere l'impronta educativa della famiglia e l'importanza dei 'luoghi' in cui tale educazione si era dipanata: il palazzo milanese dei Visconti in via Cino del Duca 8 da un lato, le 'residenze estive' della villa Erba di Cernobbio da parte di madre e il castello con relativo borgo neomedievale di Grazzano Visconti dall'altro (fig. 2). Soprattutto quest'ultimo, autentica palestra delle esercitazioni artistiche del padre, deve essere stato un banco di prova importante per strutturare e accompagnare la crescita del gusto artistico di Luchino, alle prese con un vero e proprio manuale di storia dell'arte a cielo aperto e nel contempo luogo di giochi per le piccole e grandi avventure della tribù viscontea (fig. 3), che aveva la possibilità di perdersi tra giardini di impronta cinquecentesca e androni dal sapore medievaleggianti oltre che in boschi secolari⁴, talvolta decorati da riproduzioni più o meno fedeli di opere antiche⁵.

3 P. L. Pizzi, *Collezionismo, che passione!*, in P. L. Pizzi, G. Rossi, *Quei maniaci chiamati collezionisti*, Archinto, Milano, 2010, p. 25.

4 R. Passerini, *Grazzano Visconti. Arte e storia di un Borgo del Novecento*, Piacenza, La Grafica, 2015, *passim*.

5 Va poi presa in considerazione la presenza dell'immane teatro, anch'esso decorato, costruito dopo il 1916 sul sito destinato in precedenza al deposito del carbone per la linea tran-

Il progetto era poi inserito in un contesto di edificante filantropia, una sorta di personalissima città ideale dove poter anche dar sfogo al proprio talento artistico:

la funzione estetica doveva essere a copertura di richiamo a una vita di realtà, di lavoro, di benessere, di educazione morale e materiale, quindi con una finalità altamente umanitaria e sociale. Ecco quindi che dalla «istituzione» escono i primi bravi artigiani, ben preparati all'arte dell'intaglio del legno e si inizia così la costruzione di mobili in perfetto stile medievale, dal romanico, al quattrocento. Disegni armonici e suggestivi. I mobili entrano in pieno nel gusto del pubblico. Le ordinazioni affluiscono [...] Il Conte Giuseppe, ha dato così al suo sogno la più solida base di una realtà che permette la continuazione della sua singolare e indovinata iniziativa⁶.

Ma se il castello di Grazzano era frequentato soprattutto d'estate, la dimora milanese di via Cino del Duca, densa di storia e fulcro delle scorribande dei giovani fratelli Visconti, deve essere stata anche più importante per lo sviluppo della sensibilità artistica di Luchino. Il palazzo era stato edificato nel Seicento⁷, per volere del conte spagnolo Carlo Bolagños. Benché non vi siano notizie sull'identità del suo architetto, nel Settecento il palazzo era già celebre nell'ambiente milanese, per lo stile ben più ricco ed esuberante rispetto alle consuete abitazioni locali. Alla morte del conte, l'edificio passa all'Ospedale Maggiore di Milano che poco dopo, nel 1759, lo vende tramite un'asta che si aggiudica il marchese Giuseppe Viani, che allargherà il nucleo originale del palazzo, acquistando e inglobando gli edifici vicini con una trasformazione che durerà almeno fino al 1770. Nel 1833 l'immobile viene acquistato da Carlo Finelli per la somma di 360.000 lire milanesi per poi, dopo soli sei anni, essere rivenduto a una somma più che raddoppiata a Uberto Visconti di Modrone, di nobili origini e affermato imprenditore tessile, nonché mecenate del teatro alla Scala, passione che verrà trasmessa anche alle generazioni successive. Dopo una serie di spese per ammodernamenti e migliorie, lo stabile diviene fonte di reddito per la nobile famiglia, che decide di affittare i vari appartamenti ricavati nel palazzo. Tra il 1907 e il 1908 Giuseppe Visconti di Modrone, proprio in coincidenza con la nascita di Luchino, intraprende ulteriori lavori edili di notevole importanza progettati dall'architetto Alfredo Campanini, destinati sia a dividere diversamente le varie unità abitative, sia a migliorarne la fruizione alla luce dei nuovi bisogni residenziali. Il nome dell'architetto è legato alla famiglia Visconti di Modrone non solo per l'intervento nel palazzo milanese ma anche per il restauro del castello di Grazzano Visconti e per la costruzione del citato borgo neomedievale. In quell'occasione nell'edificio di via Cino del Duca si costruiscono al piano terreno un nuovo portico in tre campate, due anticamere,

viaria che fino a quella data aveva attraversato il borgo, l'edificio verrà poi ampliato nel 1948: Passerini, *Grazzano Visconti*. p. 32.

6 A. Ambrogio, *Grazzano Visconti un paese di sogno e di realtà*, Piacenza, Ente Provinciale per il Turismo, 1953, pp. 9-10.

7 M. Mascione, *Palazzo Bolagnos Viani Visconti di Modrone a Milano*, in: "Arte Lombarda", 129, 2000/2, pp. 48-59.

una sala d'aspetto in due campate, una sala per teatro in tre campate, un palcoscenico in due campate, due camerini per artisti: tutti spazi molto particolari, evidentemente pensati per assecondare la vocazione artistica del capofamiglia ma dove avranno modo di esibirsi tutti i fratelli di Luchino, oltre che lui stesso.

Al primo piano del grande palazzo, oltre alla galleria in tre campate soprastante al portico del piano terreno e al salone in sei campate, vengono realizzati un salone in due campate, un locale per guardaroba in tre campate e altri locali minori di servizio. Le decorazioni degli ambienti interni sono assegnate alla rinomata impresa Turri di Legnano. In particolare Giuseppe Visconti affida l'incarico di affrescare il soffitto del salone da ballo a Gersam Turri e la decorazione a stucco al fratello Elia⁸ (fig. 4). Gli artisti legnanesi erano allora molto conosciuti e apprezzati per la loro vocazione storicista e in particolare neobarocca, che in questo caso si evidenziava in un ricchissimo campionario di citazioni, al limite del plagio, dal repertorio di Giambattista Tiepolo, inserite in un contesto quantomai sfarzoso e in sintonia con la vocazione 'mimetica' degli interventi gestiti dal capofamiglia. Una congiuntura che replicava, su scala cittadina e per interposta persona, quel desiderio di leggere la contemporaneità con gli occhi della tradizione che traspare in modo ancor più coerente negli interventi del villaggio di Grazzano.

D'altro canto anche la splendida villa Erba di Cernobbio, realizzata allo scadere del XIX secolo e autentico manifesto della decorazione ottocentesca di stampo storicistico, doveva essere stata un punto fermo nell'elaborazione dell'immaginario viscontiano: basti pensare alla grandiosità della facciata e dello scalone principale.

Situata in un sito che in precedenza aveva ospitato un monastero, villa Erba fu progettata e realizzata tra il 1894 e il '98 da due degli architetti più in vista del panorama lombardo di fine Ottocento: Angelo Savoldi e Giambattista Borsani⁹. Committente era stato Luigi Erba, fratello ed erede di Carlo Erba, fondatore dell'omonima industria farmaceutica e diventato in poco tempo uno dei maggiori industriali dell'epoca. Luigi voleva una dimora estiva adeguata a rappresentare lo status e il prestigio ormai raggiunto dalla famiglia. La villa passò quindi alla figlia Carla, che il 10 novembre del 1900 vi sposò Giuseppe Visconti di Modrone, unendo così due fra le famiglie più in vista della Milano *Belle époque*, la prima per censo, l'altra per nascita.

A decorare la grande villa, ancora una volta in stile neobarocco (figg. 5-6), vennero chiamati specialisti allora di grande fama come gli ornatisti Angelo Lorenzoli e Angiolo D'Andrea¹⁰, in grado di armonizzare al meglio i locali dell'edificio con i dipinti delle collezioni di famiglia, come i due grandi ritratti dei primi proprietari della villa, Luigi Erba e Anna Brivio, eseguiti da Cesare Tallone. L'edificio fu la dimora di famiglia nei mesi estivi, e a villa Erba, ormai non più di sua

¹⁰ Su quest'ultimo cfr. S. Aloisi, *Angiolo D'Andrea. 1880-1942*, Spilimbergo, Menini, 2002; *Angiolo D'Andrea 1880-1942 La riscoperta di un maestro tra simbolismo e Novecento*, catalogo della mostra di Milano, Palazzo Morando - Costume Moda Immagine, 8 novembre 2012 - 17 febbraio 2013, a cura di L. Caramel, Milano, Skira, 2012.

proprietà, Luchino Visconti tornò nel 1972 per ultimare il montaggio di *Ludwig*¹¹. Oggi le stanze frequentate dal grande regista, arredate in un sobrio stile Luigi XVI, fanno parte di un percorso museale all'interno del complesso, dove l'intento è far rivivere il profondo legame fra il regista e la villa.

Tra le altre residenze di famiglia che possono aver avuto qualche influsso sulla formazione del giovane Luchino, un ruolo può spettare alla villa Olmo di Como, che il nonno di Luchino, il senatore del regno Guido Visconti di Modrone, aveva acquistato nel 1883 e che rimarrà nella disponibilità della famiglia fino al 1924. All'interno dell'imponente complesso neoclassico, i Visconti affidarono all'architetto Emilio Alemagna il rinnovamento di alcuni ambienti e soprattutto la costruzione di un piccolo teatro¹², elemento ricorrente nelle dimore della famiglia. Anche in questo caso gli artisti incaricati della decorazione, Ernesto Fontana per le pitture e Federico Angeloni per le emergenze plastiche a stucco¹³, erano specialisti di interventi in stile settecentesco ed epigoni di una plurisecolare tradizione di artisti. Per questa dimora Fontana dipinse il soffitto della stanza da letto padronale, la «Stanza del duca», con un soggetto allegorico di marcato gusto neotiepolesco (fig. 7). A Fontana spetta anche il cielo del teatrino con una Dea e putti musicanti in atto di sfogliare un grande libro di musica, ancora una rivisitazione della tradizione decorativa barocca e rococò che andava nel solco dell'ispirazione eclettica che animava il panorama lombardo dell'epoca, e che evidentemente incontrava il gusto della famiglia Visconti.

Di certo la ricchezza visiva degli ambienti frequentati in gioventù e la loro varietà devono aver lasciato un'impronta nel gusto del giovane Luchino e nella capacità di anticipare mode e tendenze che molti gli attribuiscono. Il vedere poi creazioni artistiche *in itinere* sin dalla tenerissima età e l'azione di specialisti capaci di operazioni mimetiche di grande pregio può aver avuto qualche ruolo anche nella maturazione della sua leggendaria capacità di creare ex novo ambienti del passato. Lo zelo con cui Visconti arredava i sets cinematografici e soprattutto le scene teatrali pare poi un riflesso quanto mai puntuale dell'identica cura che traspare dalle immagini delle sue dimore.

11 "Il vissuto più profondo del regista affiora nei suoi film. Echi, frammenti visivi, suggestioni di Villa Erba tornano ricorrenti nei diversi capolavori di Visconti: dalla sala del ballo nel *Gattopardo*, alla darsena nella *Caduta degli Dei*. Arreh<http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/CO260-00246/di>, spazi ed elementi decorativi vengono citati anche in *Morte a Venezia*", cfr. <http://villaerba.it/images/pdf/download.php?file=brochure>, <http://villaerba.it/it/home/villa.html>.

12 I lavori consistevano nell'abbattimento delle scuderie e di un portico, nell'apertura di due balconate, nel rifacimento degli stucchi del pian terreno e nella sistemazione del parco cfr. C. Rodi, *Villa Olmo*, Como, Azienda autonoma cura e soggiorno, 1964, pp. 39, 46.

13 Su Fontana cfr. P. Dell'Armi, Fontana, Ernesto, ad vocem *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 332-335.

Del resto, in un lungo articolo apparso sulle pagine de “L’Europeo”, lo stesso regista identificava nella mancanza di autenticità (che attribuiva anche a una certa sciatteria di fondo nelle scenografie) uno dei problemi del teatro italiano:

Occorreva eliminare il pressapochismo, esigere che la buona recitazione non fosse limitata ai principali attori, togliere dalla scena i fondali ondegianti e da tutto lo spettacolo il vecchio vizio dell’improvvisazione. [...] Da principio la cura che mettevo nella messinscena suscitò molte perplessità, forse anche molte ironie, ma gli attori più intelligenti capirono cosa significasse quella mia pretesa di avere sulla scena cose vere, precise, esatte. Fu così che nacque, sul mio conto, la leggenda del regista incontentabile, terrore degli impresari e dei padroni di teatro. Sulla cura che io mettevo nell’allestimento di uno spettacolo c’è tutta una divertente ma falsa aneddotica. Quel matto di Visconti, si diceva, vuole i gioielli veri di Cartier, vuole i rubinetti che buttano acqua vera, vuole vero profumo francese dentro i flaconi appoggiati sul tavolo da toilette, vuole lini di Fiandra sui letti. Quante non ne sono state dette e scritte? La leggenda coinvolse anche Strehler. Né io né lui ci demmo molto da fare per smentirla, anche se sarebbe stato facile dimostrare di quante invenzioni fosse fatta. In questi anni, sulle nostre scene, sono stati compiuti in realtà molti eccessi, e molti se ne compiono tuttora. Ma sarebbe interessante controllare chi ne fu e chi ne è veramente responsabile. Come sempre succede, i veri misfatti, in tal senso, non furono commessi da noi, ma dai nostri imitatori, sprovvisti anche delle giustificazioni che in molti casi potevamo avere noi.

Ho sempre pensato che il teatro dev’essere prima di tutto spettacolo, cioè espressione di un fatto visivo. Una messinscena va considerata solo in rapporto al testo e alla interpretazione che se ne dà. Se faccio la *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller, evidentemente non ho bisogno di una scenografia imponente. Ma se faccio un dramma del Seicento, poniamo di John Ford, devo tener conto per forza degli elementi elisabettiani, che sono spietatamente spettacolari. Quando presentai *Rosalinda* di Shakespeare sapevo che doveva essere uno spettacolo soprattutto da godere con gli occhi. Mi ricordo che perfino Togliatti, dopo essere venuto a teatro, scrisse un articolo per sostenere l’esattezza dell’interpretazione e la necessità di dare certi testi in maniera apertamente visiva. La verità è che le accuse di spreco e di compiacimento edonistico nella messinscena mi son sempre venute da gente che crede sia ancora un lusso mangiare al vagone ristorante. Negli ultimi tempi, devo dire, queste accuse si sono notevolmente affievolite, ma ogni tanto c’è ancora qualcuno che ricade, in buona o in cattiva fede, nel solito equivoco¹⁴.

Ma se tracciare con precisione le linee di sviluppo del gusto del giovane Luchino può apparire un esercizio nebuloso e arbitrario, vista la mancanza di una documentazione sicura e strutturata¹⁵, qualche dato in più è sicuramente rintracciabile riguardo la prima maturità: una spia in questo senso sono le foto degli interni della villa romana di via Salaria¹⁶, che fra le abitazioni del grande regista è certamente quella più ‘vissuta’ e per lui riconoscibile (figg. 8-11), dove vivrà tra il

14 L. Visconti, *Vent’anni di teatro*, in: “L’Europeo”, XXII, 13, 24 marzo 1966, pp. 38-41.

15 In questo senso depongono le testimonianze della sorella Ida, che ricordava come Luchino frequentasse assiduamente le mostre d’arte e le botteghe degli antiquari (cfr. Rondolino, *Luchino*, p. 38).

16 Sulla villa e sul suo ruolo negli ultimi anni di guerra cfr., G. Cavalleri, *La villa della Salaria. Luchino Visconti e la Resistenza (1943-’44)*, Como, Editrice Nuove Parole, 2002.

1939 e il 1972, quando in seguito all'ictus che lo aveva colpito si trasferirà in un appartamento in affitto moderno vicino alla dimora della sorella Uberta in via Fleming, sempre a Roma.

La villa era stata ristrutturata in stile vagamente rinascimentale, con tanto di aggiunta dello stemma visconteo, negli anni venti da Giuseppe Visconti di Modrone, nominato Gentiluomo di Corte addetto alla persona della Regina Elena. In questa dimora, dopo l'armistizio, Luchino collabora con la Resistenza, si dà alla latitanza e la villa così diviene il rifugio di tantissimi clandestini.

Dopo la guerra, l'edificio diventa per Luchino il luogo dove progressivamente affinare i propri gusti e sperimentare sempre nuove soluzioni, soprattutto nell'adozione dell'oggettistica. Rondolino afferma che «erano gusti continuamente mutevoli, che seguivano, come ricordano gli amici, di anno in anno gli interessi, le passioni, i desideri, le fantasie di Visconti secondo quell'alto precetto di saggezza quotidiana espresso dallo stesso regista a Helene Demoriane, che era andata a trovarlo a Roma nel 1961 cui il regista aveva confidato che una casa "è un luogo in cui si può vivere tranquillamente, piacevolmente, con le cose che ci piacciono, ecco tutto"»¹⁷.

Quest'ultimo contributo costituisce anche l'intervento più organico a proposito dei gusti personali del regista (figg. 12-14), ben sottolineati nell'accurata descrizione della villa, e soprattutto attento a dar voce al pensiero di Visconti:

Interrogé, M. Visconti lui-même remet le chose au point. D'une part, cette maison lui vient de son père, il ne l'a pas voulue, composée comme il compose en studio avec une patience de brodeur, dans le plus infimes détails, le multiples "intérieurs" qui apparaissent dans ses films. D'autre part – on le devine à sa voix glacée – cette maison, elle ne l'intéresse pas. S'il l'aime? Oui bien sûr, un peu, puisqu'il la garde. Pas assez cependant pour ne pas envisager de s'en défaire si l'occasion s'en présentait. Pas assez non plus pour lui attacher plus d'importance qu'à sa chambre du Berkeley ou de tout autre gîte de hasard. D'ailleurs, Milanais de naissance et de cœur, "à Rome, il se sent toujours de passage". Enfin il n'existe aucun rapport, aucune parenté secrète ou cachée entre les demeures qu'il habite et les décors qu'il monte. Pour lui, une maison, "c'est un lieu où il peut vivre tranquillement, agréablement, avec le choses qui lui plaisent, voilà tout".

En somme, si l'on se fie à ces déclarations laconiques et péremptoires, le seul décor auquel le metteur en scène Visconti n'aurait pas réussi à imprimer sa griffe serait celui de sa vie. Séduisant paradoxe que contredit une phrase célèbre de Visconti même, apôtre d'un cinéma anthropomorphique: "C'est l'être humain qui fait l'ambiance par sa présence vivante, par les passions qui l'agitent".

Pas de Visconti chez Visconti? Difficile à croire. Le décorateur-né, l'esthète qui raffine sur les plis d'une robe, la cadrage d'un profil, le coloriste qui connaît aussi bien la magie des noirs et des blancs que celle des blues, des rouges, et des jaunes, le cinéaste dilettante qui s'inspire de Manet, de Rosso, de Ghirlandaio, l'amateur de peinture, le collectionneur, il est 1^o, présent, qu'il le veuille ou non. A travers les objets qu'il aime, qu'il entropose partout et qui portent bien la marque de son goût: meubles lombards achetés chez les antiquaires de Florence ou de Bologne, collections de tuotes sortes et de grande qualité qui affluent et refluent au gré des enthousiasmes et de lassitudes – il n'est pas rare de retrouver dans le boutiques romaines des objets admirés deux mois plus tøy via

¹⁷ Rondolino, *Luchino*, p. 39.

Salaria – cadeaux innombrables d'amis et d'admirateurs. A travers aussi la variabilité de ces objets même. Il y a eu l'année des chiens de terre cuite, celle des porte-perruques, celle de Staffordshire, celle des taureaux. Aujourd'hui, ce sont le "fixés" et les statues de jardin qui monopolisent toute la tendresse du maître de maison. Les statues surtout. Il en met partout; d'ailleurs, il a toujours montré un faible pour la sculpture»

«Dans ses choix n'intervient aucune question de style: "J'aime le désordre, dit-il. Je mélange tout ce qui me plaît. On peut tout mélanger avec goût et mesure, le tapis arabes, les meubles anciens, les tableaux modernes. J'aime les choses partout, à profusion, jetées n'importe comment [...] l'essentiel est une maison vivante". Et où l'on retrouve l'impétuosité judicieusement fabriquée des scènes de violence e de bagarre, sommets de l'art viscontien¹⁸.

Quindi, come chiosava Rondolino, per Visconti l'essenziale era avere una casa viva, «come l'essenziale, in teatro [...], è uno spettacolo vivo, cioè uno spettacolo in cui agiscono personaggi veri in ambienti veri, e questi ultimi, per essere tali, devono possedere quei caratteri che ne fanno una sorta di estrinsecazione e manifestazione della vera natura dei personaggi. Così come gli oggetti di cui si circondava Visconti e che costituivano gli elementi portanti delle sue varie abitazioni erano l'estrinsecazione e la manifestazione della sua autentica personalità [...] Questa straordinaria facoltà di "creare gli ambienti" trovò la sua naturale applicazione nel teatro e nel cinema, ed è forse anche per questo che egli gli si dedicò con sempre maggiore entusiasmo fino a farne la ragione della sua vita. Una facoltà, che a volte parve quasi degenerare in un sorta di mania antiquaria»¹⁹.

In questo senso, le immagini che corredano l'intervento di Demoriane sono quanto mai eloquenti nel definire il gusto composito e articolato di Visconti nel vivificare gli spazi e gli ambienti, come dimostra anche il confronto con altre immagini della villa risalenti all'immediato dopoguerra²⁰, quando era in corso di riallestimento (figg. 15-16), dove si riconoscono dipinti, sculture e suppellettili ma anche elementi d'arredo che hanno cambiato radicalmente posizione.

In queste immagini si individua da un lato il desiderio di comodità e dall'altro un'innata capacità di coniugare al meglio modernità e tradizione, raffinatezza e comodità, storia dell'arte e gusti personali.

Altro elemento credo fondamentale per provare a individuare gli orizzonti del gusto viscontiano sono le immagini di un altro fondo dell'archivio romano dell'Istituto Gramsci, dove sono raccolte riproduzioni fotografiche relative a dipinti e stampe antiche a cui Visconti si era in qualche modo interessato o di cui era entrato in possesso. Si tratta di un elenco piuttosto lungo e articolato di cui si prova in questa sede a dare una lettura organica. Tutte le fotografie non hanno riferimenti cronologici e quindi risulta oltremodo difficile, se non impossibile,

18 H. Demoriane, *Luchino Visconti et ses acquisitions pléthoriques*, in: "Connaissance des Arts", 1961, pp. 77-79.

19 Rondolino, *Luchino*, p. 40.

20 Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti, serie 11, unità 6, Via Salaria 366, nn. 1-8.

tracciare una linea di sviluppo coerente. La raccolta propone opere di diversa natura, la maggior parte delle quali sicuramente legate al mondo dell'antiquariato di alto livello, altre invece meno importanti e prestigiose ma sicuramente più funzionali all'arredamento puro e semplice.

Per quanto riguarda i dipinti, in un ipotetico elenco che segue un criterio cronologico spicca senz'altro un cinquecentesco *Ritratto di dama con spada* a grandezza naturale²¹, corredato dal riferimento a un altisonante *expertise* di Roberto Longhi che lo attribuiva, forse un po' troppo generosamente, a François Clouet²² (fig. 17): in ogni caso, per quanto non ci siano notizie sull'effettivo transito dell'opera nelle collezioni viscontiane, si trattava certamente un dipinto di pregio, da mettere in relazione con un microcosmo antiquario di alto profilo.

A un contesto di quel genere sembra appartenere anche un altro dipinto di cui si conserva un'immagine fotografica negli archivi viscontiani: si tratta di una pregevole scena con *Giocatori di carte* che un'articolata perizia di Giuliano Briganti, scritta sul verso dell'immagine, attribuisce al «periodo giovanile, caravaggesco» di Mattia Preti (fig. 18), fissandone l'esecuzione intorno al 1630²³. La tela misurava 146x109, e per dimensioni, qualità e soggetto rientrava senz'altro nella dimensione collezionistica 'alta': in buona sostanza un'opera per intenditori di alto profilo, a livello di un'esposizione museale.

Diverso il caso di una piccola tavola con l'*Adorazione dei Magi* (fig. 19), che può ragionevolmente essere attribuita a Francesco Zugno²⁴, e che per dimensioni e tecnica può essere considerata un bozzetto per un'opera di maggior respiro: una tipologia inedita per le collezioni di Visconti e ancora piuttosto lontana dal gusto imperante: una testimonianza ulteriore dell'eclettismo viscontiano.

Un ruolo importante nella composizione della complessa realtà delle pareti domestiche di Visconti devono aver avuto i dipinti con vedute cittadine, soprattutto romane e settecentesche²⁵, che ricorrono in diverse immagini degli interni di via Salaria. In questo contesto non potevano infatti mancare elementi appartenenti a una strutturatissima tradizione collezionistica che era anche un omaggio alla città che le ospitava.

Il numero di tele di questo tipo presenti negli archivi viscontiani è di gran lunga superiore a quello di altri generi pittorici e almeno per un dipinto esiste un riscon-

21 Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti, serie 11, unità 12, Fotografie di soggetto artistico e antiquario 1963-1965, sottofascicolo 1, dipinti, n. 60.

22 Il riferimento si legge sul verso della foto: "95 x 67 (f. Clouet) esperto di R. Longhi".

23 Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti, serie 11, unità 12, Fotografie..., n. 67.

24 Cfr. Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti, serie 11, unità 12, Fotografie..., n. 63. Nell'archivio non ci sono riferimenti riguardo autore, tecnica e dimensioni dell'opera, che sono piuttosto ridotte a giudicare dalle diffuse tarature. L'attribuzione si fonda sull'analisi stilistica dell'immagine, che trova riscontri in molte delle opere autografe del pittore veneziano.

25 Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti, serie 11, unità 12, Fotografie..., nn. 3-6, 62.

tro diretto tra le immagini archiviate e le opere presenti nella villa di via Salaria: è il caso di una grande *Veduta di piazza del Popolo* che è chiaramente identificabile con quella riprodotta in una delle pagine dell'articolo di Helene Demoriane²⁶ (figg. 20-21), e che tra quelle presenti in archivio è anche quella di qualità più alta²⁷, anche se comunque quest'ultima rimane ben lontana da quella esibita dai maestri del genere. Un discrimine importante, in grado di distinguere il grado di importanza che questo tipo di opere avevano nella scala di valori del collezionismo viscontiano: le vedute romane dei grandi protagonisti del Settecento romano, da Vanvitelli a Panini, avevano già dagli anni cinquanta quotazioni molto alte, probabilmente fuori portata per le esigenze eminentemente d'arredo del regista.

Tra le immagini conservate si riconoscono alcuni dei luoghi più tipici e ricorrenti del microcosmo romano: piazza del Popolo, piazza Navona (fig. 22), piazza Colonna (fig. 23), piazza della Rotonda (fig. 24). Di quest'ultima esiste anche una corrispondenza nelle immagini degli interni di via Salaria, anche se si tratta di un altro dipinto, che riproduce la scena da un'angolatura leggermente diversa (fig. 25): una testimonianza del fatto che comunque Visconti scegliesse con molta oculatezza le opere da destinare alla propria abitazione.

Altro aspetto interessante e particolare è la presenza di diverse immagini fotografiche relative a dipinti ottocenteschi dove protagonisti sono i cavalli²⁸: una circostanza che potrebbe in qualche modo essere legata alla prima attività professionale intrapresa da Visconti: quella di allevatore di cavalli da corsa, ma potrebbe anche trattarsi di una scelta di tutt'altro tenore, e legato allo spirito decorativo delle scelte artistiche del regista, specie quando si trattava dell'arredo domestico. Del resto, per rimanere su questo filone, la scultura animalista, di varia forma e materiale, era largamente presente nelle collezioni viscontiane, e pure spesso avvicinata come si evince dalla documentazione fotografica e dalle note bibliografiche²⁹.

Tra le opere di questo tipo, se ne contano sette negli elenchi dell'archivio, spiccano per qualità e per pertinenza alle predette passioni viscontiane, due tele di scuola tedesca e di gusto Biedermeier come quelle firmate da Eméle Wien e Johann Gottlieb Prestel, rispettivamente nel 1864 e nel 1889 (figg. 26-27).

Nell'archivio trovano spazio anche diverse immagini fotografiche relative a opere di Auguste Renoir (o supposte tali)³⁰, ma il reportorio è in realtà molto

²⁶ Demoriane, *Luchino Visconti*, p. 80.

²⁷ Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti, serie 11, unità 12, Fotografie..., n. 6.

²⁸ Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti, serie 11, unità 12, Fotografie..., nn. 9-13.

²⁹ Sull'argomento e in particolare sull'onnipresenza di riproduzioni in ceramica di cani, anche nella villa di Forio d'Ischia, si veda: G. Balestriere, *A Ischia cercando Luchino Visconti*, Ischia, Imagaenaria, 2004, pp. 114-118.

³⁰ Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti, serie 11, unità 12, Fotografie..., nn. 24-35.

eterogeneo e spazia senza soluzione di continuità tra riproduzioni di El Greco, Salvator Rosa, Lucas Cranach, Jacopo del Sellaio e altri ancora³¹.

Non è stato possibile verificare se queste opere siano poi effettivamente transitate nella collezione del regista, ma restano come prove dei molteplici interessi di Visconti. Molte più tracce ci sono invece per una cospicua serie di opere firmate da Galileo Chini, come alcuni tra i grandi cartoni realizzati tra il 1911 e il 1912 e destinati alla decorazione della sala del trono del palazzo di marmo, l'Ananda Samakhom Throne Hall, nell'area dei palazzi reali di Bangkok, commissionatagli da re Rhama V, di cui resta documentazione fotografica negli archivi del regista³². Si trattava di tempere realizzate su supporto cartaceo, materiale di lavoro per la grande impresa decorativa³³, ma anche opere dotate di grande suggestione, realizzate con grande attenzione al vero e documenti importanti di un mondo artistico e culturale sino a quel momento assai lontano dalla sensibilità di Visconti.

Le prime testimonianze di un interesse di Visconti per le opere di Galileo Chini risalgono al febbraio del 1969, a pochissimi anni dalla riscoperta dell'artista da parte della critica contemporanea, quando un breve trafiletto di "Il Paese Sera", ricordava la 'scoperta' del pittore da parte del famoso regista³⁴. Uno degli elementi che aveva portato a questo senile interessamento per l'artista fiorentino era forse legato all'"allestimento", è il caso di usare questo termine, della villa "La Colombaia" di Forio d'Ischia, alla cui decorazione cui saranno destinati gran parte degli acquisti condotti negli anni successivi presso gli eredi Chini (fig. 28).

A questo proposito non deve essere stata indifferente nemmeno la lunga consuetudine di Visconti con l'antiquario milanese Mauro Barbagli, titolare dell'importante Galleria Geri, molto frequentata dal regista: «Oltre all'amore per Ischia, il cinema e il teatro, Visconti e Barbagli avevano molto in comune: appassionati entrambi dell'arte del Settecento veneziano e del periodo Liberty [...] apprezzavano molto la cultura del Mediterraneo Occidentale, di cui Ischia rappresenta il cuore e in effetti la loro scelta dell'isola non fu affetto casuale»³⁵. Da qui la scelta della villa "La Colombaia", acquistata dopo lunghe insistenze dal barone Fassini che a sua volta l'aveva rilevata da Luigi Patalano. Una volta restaurato l'edificio, realizzato alla fine dell'Ottocento su commissione dello stesso Patalano a imitazione di castelli medievali francesi, grazie anche alla consulenza dell'architetto

31 Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti, serie 11, unità 12, Fotografie..., nn. 48, 53, 61, 59.

32 Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti, serie 11, unità 12, Fotografie..., nn. 14-19.

33 Una rassegna completa dei cartoni in: *Galileo Chini dipinti, decorazione, ceramica, teatro, illustrazione*, catalogo della mostra di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 9 giugno - 10 settembre 2006, a cura di F. Benzi, M. Margozzi, Milano, Electa, 2006, pp. 94-97.

34 Cfr. https://www.galileochini.it/?archivio_chini=ricerca-in-archivio: archivio Eros e Paola Chini; Luchino Visconti. 1969 consultato il 20 marzo 2018; Si trattava dell'edizione dell'11 febbraio del quotidiano romano.

35 Balestriere, *A Ischia cercando*, p. 60.

Roberto Pane³⁶, Visconti lo trasformerà in «un felice esempio di stile eclettico, di moda alla fine dell'Ottocento, in una mescolanza sapiente di Neogotico, Secondo Impero e Liberty. Gli arredi della Colombaia erano valorizzati da una notevole collezione di bronzetti Art Nouveau, tra i quali spiccava quella della celebre ballerina Lole Füller. Raffigurata nell'atto di eseguire una danza facendo volteggiare dei veli che la ricoprivano. Quell'atmosfera *fané*, tipicamente *fin de siècle*, era accentuata da altri oggetti in vetro, soprattutto dell'inizio del Novecento – di Gallè, Daum e di altri maestri vetrai francesi e viennesi – che Visconti aveva acquistato negli anni '60 a Parigi. Luchino Visconti fu sicuramente tra i primi *amateurs d'arte* a riscoprire e prediligere il Liberty. Nonostante alcune insistenze ornamentali, come l'abbassamento degli alti soffitti tramite l'aggiunta di volte neogotiche che riprendevano lo stile architettonico dell'esterno. La Colombaia era una casa di sogno, in grado di far rivivere un'atmosfera d'altri tempi»³⁷(fig. 29).

Tornando a Galileo Chini, diverse fonti, anche fotografiche³⁸, collocano nella villa ischitana alcune delle grandi tele che Chini aveva già utilizzato per decorare il salone internazionale della Biennale di Venezia del 1914, in quell'occasione destinata a una mostra personale dello scultore Ivan Mestrovic, il cosiddetto *Ciclo della Primavera*³⁹. In quei pannelli Chini aveva cercato di mettere in contatto la propria recentissima esperienza siamese con le contemporanee emergenze che arrivavano dall'Austria, costituendo così il momento di massima assimilazione degli stilemi della Secessione viennese da parte di Chini⁴⁰ (figg. 30-31).

La scelta dello stile Liberty per la decorazione della villa aveva inevitabilmente indirizzato Visconti verso il panorama italiano, se non altro per ragioni di costo e di disponibilità di mercato. Altro aspetto la necessità di disporre di opere di grandi dimensioni: in questo senso la fama di Chini decoratore di livello internazionale può aver sicuramente influito nell'orientamento di Visconti, che in Chini deve aver trovato le caratteristiche che cercava oltre alle dimensioni: felicità cromatica e piacevolezza tematica.

36 M. D'Ascia, *Ossessione, una storia. La Colombaia*, in *Gli anni verdi. Luchino Visconti ad Ischia*, catalogo della mostra di Forio d'Ischia, La Colombaia 3-30 settembre 2001, Forio d'Ischia, Comune di Forio, 2001, p. 55.

37 Balestriere, *A Ischia cercando*, pp. 35-37.

38 Cfr. https://farm4.staticflickr.com/3682/13286471534_271de60787_o_d.jpg; <https://www.flickr.com/photos/66268449@No8/13286471534/in/photostream/> consultato il 12 marzo 2018.

39 Sul ciclo chiniano della Biennale del 1914 si veda soprattutto: *Galileo Chini. La primavera*, Catalogo della mostra di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 15 dicembre 2004-15 febbraio 2005, a cura di M. Margozi, Viareggio, Idea Books, 2004; M. Margozi, *La Primavera di Galileo Chini da Venezia a Montecatini 1914-2014*, Firenze, Maschietto, 2014; con nota bibliografica. In entrambi i casi per le tele veniva indicata una passata provenienza dalla "Collezione Visconti".

40 Su questi aspetti si veda in *primis*: G. Vianello, *Galileo Chini e il Liberty in Italia*, Firenze, Sansoni, 1964, pp. 20-21; C. Nuzzi, *Galileo Chini*, catalogo della mostra di Firenze, Galleria Fallani-Best, 1977, pp. 47-49.

Oltre che dai riflessi sulla stampa, l'interesse viscontiano per il pittore fiorentino è segnalato da un cospicuo carteggio del regista con il figlio di Chini, Eros, conservato presso l'archivio di famiglia⁴¹, dove si evince che i contatti tra i due erano cominciati prima del dicembre del 1971, quando Visconti chiede a Eros Chini di mandargli altre foto di opere del padre poiché interessato ad acquistarle, facendo evidentemente intendere che invii del genere erano già avvenuti in precedenza⁴². Lungo l'anno successivo si dipana la gran parte del carteggio, che vede l'acquisto di almeno due opere: una *Albereta* non meglio identificata e ricevuta a dicembre⁴³, e un *Icaro*, verosimilmente non il celebre dipinto realizzato nel 1909, ma molto probabilmente quello esposto, senza indicazioni sulla data d'esecuzione (fig. 32), e sulle misure, alla retrospettiva allestita nella primavera del '72 alla galleria fiorentina "Il Fiorino"⁴⁴; lo stesso che viene oggi segnalato con la data 1948 e le misure di 225x215 cm nel repertorio online dell'archivio Chini⁴⁵. Con ogni probabilità si tratta della stessa tela citata da Costanzo Costantini per evocare gli ultimi momenti della vita di un Visconti tormentato dalla malattia: «aveva perso, in questa lotta che ha del titanico, il controllo su di sé e sulla malattia, o mostrava in maniera più acuta i segni della tremenda tensione, nervosa e mentale, che a distanza di poco tempo doveva schiantarlo, atterrarlo, come l'uomo-arcangelo o il demone alato della tela di Chini che lui tanto amava»⁴⁶.

All'anno successivo risalgono probabilmente gli acquisti più importanti e anche onerosi, tanto che Visconti sarà costretto a ratealizzarli e a pagarli con un certo ritardo a giudicare dalle diverse lettere di sollecito inviategli⁴⁷. Si trattava dei citati cartoni e dei pannelli del ciclo della Primavera, messi in circolazione dopo la morte di Chini, insieme a molto del materiale preparatorio di quel fortunato ciclo di affreschi e della produzione decorativa 'mobile'. Alcuni di quei dipinti sono stati di recente presentati a una rassegna antologica chiniana, con una se-

41 L'elenco delle voci relative alla corrispondenza è consultabile online all'indirizzo https://www.galileochini.it/?archivio__chini=ricerca-in-archivio: archivio Eros e Paola Chini; Luchino Visconti. Al momento della stesura del presente contributo l'archivio non era però consultabile integralmente, non è perciò possibile dare completa evidenza di quei materiali in questa sede.

42 Si tratta di una parte delle immagini oggi conservate nell'archivio Visconti: Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti, serie 11, unità 12, Fotografie ..., nn. 14-19.

43 Cfr. Nota 41.

44 *Galileo Chini*, catalogo della mostra di Firenze, Galleria d'Arte Il Fiorino 27 maggio-25 giugno 1972, Firenze, Il Fiorino, 1972, cat. 19.

45 L'immagine all'indirizzo <http://www.repertoriogalileochini.it/imaging.pweb?modalita=wtmimg&alfaWat=0.6&posWat=BassoDestra&percorsoWat=/watermark-50.png&bInscrivi=1&l=900&h=750&percorso=/public/allegati/Icaro+%5F20171117125038%2Ejpeg> consultato il 23 maggio 2017.

46 C. Costantini, *La dura, spietata lotta del grande regista contro la malattia e la morte*, in: "Il Corriere della Sera", 6 giugno 1976.

47 Cfr. https://www.galileochini.it/?archivio__chini=ricerca-in-archivio.

gnalazione di provenienza dagli «eredi Visconti»⁴⁸, segno che le tele devono essere rimaste nella disponibilità dei familiari anche dopo la dismissione della villa di Forio d'Ischia. Alcuni dei cartoni figuravano infatti tra le pagine del piccolo catalogo della mostra dedicata nel 1971 all'impresa siamese del grande decoratore toscano⁴⁹, dove le stesse opere erano state esposte con un'eloquente indicazione di appartenenza e una collocazione nella villa di Castelvetro (figg. 33-34), dimora estrema di Visconti e mai completamente allestita.

Una scelta, quella di raccogliere opere di Chini così impegnative dal punto di vista dimensionale, che allora appariva sicuramente in controtendenza rispetto alle quotazioni ormai modeste dell'artista. Si trattava comunque di lavori che al di là del loro valore venale, oggi peraltro tornato su livelli consistenti, paiono ben adattarsi al gusto di Visconti, se non altro per la loro destinazione in qualche modo 'teatrale', visto che erano destinate alla grande 'messa in scena' dell'incoronazione di re Rhama nella semicupola sovrastante il trono.

Accanto a queste opere, indubbiamente particolari e di grande interesse, Visconti aveva scelto anche altre opere di Chini di ben altro rilievo "ufficiale". Si trattava infatti di alcuni dei grandi pannelli che componevano la citata decorazione approntata dal pittore toscano per la Biennale veneziana, le due coppie destinate rispettivamente all'*Incantesimo dell'amore* e a *La primavera delle selve*, e la *Vita e l'animazione dei prati*, opere che facevano parte di un ciclo di ampio respiro e dalla genesi complessa, fondamentale soprattutto per il loro contenuto innovativo, al limite, mai più raggiunto, dell'astrazione formale, come ricorda Fabio Benzi:

il momento che avrebbe potuto indurre all'astrazione concettuale e compositiva la sua opera, quello dei pannelli della Biennale del 1914, proprio perché realizzato nell'ambito della 'decorazione' e non della pittura da cavalletto, non segnò un'impasse reale nella sua concezione artistica, e fu svolto poi, come era prevedibile e consequenzialmente alla sua cultura pur sempre (anche se progressista) di derivazione accademica, in senso puramente decorativo⁵⁰.

Proprio il contenuto decorativo di quelle tele deve aver indotto Visconti al loro acquisto, ritenuto particolarmente adatto alla villa ischitana anche a discapito dell'indubbia unitarietà del ciclo. La collocazione delle grandi tele all'interno di una luminosissima sala dotata di ampie superfici vetrate, rispettava in buona sostanza i caratteri della collocazione originaria. Di certo si trattava di un prezioso arricchimento, pienamente in linea con l'ambiente mediterraneo in cui era immersa la villa e con la straordinaria eleganza del gusto viscontiano. Come sempre il grande regista si muoveva in controtendenza e al di fuori di ogni moda, privile-

48 Galileo Chini dipinti, *decorazione, ceramica, teatro*, pp. 90-93.

49 Galileo Chini *opere del periodo siamese (1911-1914)*, catalogo della mostra di Roma, Galleria La Nuova Pesa, gennaio-febbraio 1974, Roma, La Nuova Pesa, 1974, s.n.

50 F. Benzi, *Galileo Chini pittore e decoratore*, in *Galileo Chini pittore e decoratore*, catalogo della mostra di Roma, Galleria Arco Farnese 28 aprile - 28 maggio 1982, Roma, De Luca, 1982, pp. 18-20.

giando in questo caso il valore artistico delle singole opere. Un altro elemento da tenere in considerazione è che può aver concorso in una scelta così particolare è forse identificabile nel fatto che quel tipo di costumi e di soluzioni formali erano state utilizzate dallo stesso Galileo Chini nel celeberrimo allestimento della *Turandot* di Puccini⁵¹, che forse lo stesso Visconti aveva potuto vedere in prima persona, visto che la prima si era tenuta proprio alla Scala, anche se nel lontano 1924, che per Luchino era quasi una seconda casa. Resta il rilievo di una scelta decisamente originale in quel momento storico e culturale, che testimonia una volta di più la pluralità e l'originalità delle scelte viscontiane in campo collezionistico.

Altro documento interessantissimo in questo senso, anche se di molti anni precedente alla passione per Chini, è l'interesse per Salvador Dalì, che per molti versi, non ultimi gli atteggiamenti istrionici e soprattutto le tendenze politiche manifestate in quegli anni⁵², poteva apparire agli antipodi dalle convinzioni politiche e dai gusti artistici e collezionistici di Visconti. Le ragioni di questo interesse sono manifestate in modo molto chiaro dallo scritto autografo che introduce il raffinato opuscolo stampato in occasione della prima romana della commedia di Shakespeare (fig. 35):

Da molto tempo avevo in mente una vacanza, un riposo, quale solo in Shakespeare è dato trovare, e pensavo a *Come vi piace*. Uno spettacolo senza problemi, un gioco, un divertimento in musica che evochi pensieri sereni. Uno spettacolo nelle mie intenzioni, senza scandali e tranelli salvo quello di una breve tregua. Da concederci, il pubblico ed io, per il nostro reciproco piacere. Poi è venuto Dalì. L'ho incontrato a Roma, mentre studiava il Bramante, e io cercavo uno scenografo bizzarro, un mago. Ha accettato con entusiasmo: per un mese si è immerso nella costruzione della sua foresta "*gèometrique*" negli alberi "*raphaelesques*", fra pastori, cortigiani, pecore e melograni "*atomiques*". È il debutto scenografico di Dalì nella prosa e sono lieto che sia avvenuto in Italia. Questo rientra nel nostro proposito di riportare il teatro italiano a un livello internazionale⁵³.

Un'ottica di rinnovamento che trova proprio in uno degli artisti più controversi (ma anche più noti e ammirati) dell'epoca un punto di partenza.

Una scelta rivendicata con orgoglio e metodicità critica dallo stesso Visconti sulle pagine molto schierate di "Rinascita", significativamente appena prima

51 Sull'argomento si veda almeno: C. Marsan, *Galileo Chini e il Teatro*, catalogo della mostra di Firenze, Teatro della Pergola 23 marzo – 4 aprile 1976, Firenze, ETI, 1976; V. Crespi Morbio, *Galileo Chini alla Scala*, Torino, Allemandi, 2008.

52 Dalì in gioventù aveva infatti manifestato tendenze anarchiche e comuniste. Tuttavia nei suoi scritti ci sono numerosi aneddoti che evidenziano come avesse assunto posizioni radicali più per la sua atavica smania di stupire che per reale convinzione. Allo scoppio della guerra civile spagnola si sottrasse ai combattimenti evitando di schierarsi. Al suo ritorno in Catalogna alla fine della seconda guerra mondiale, si avvicinò al regime di Francisco Franco, congratolandosi persino col Caudillo per le sue azioni tese a «ripulire la Spagna» da comunisti, socialisti e anarchici. Cfr. S. Dalì, *La mia vita segreta*, Milano, Abscondita, 2006.

53 L. Visconti, in *William Shakespeare. Come vi piace (As you like it)*, Roma, Collezione dell'Obelisco – Carlo Bestetti, 1948, p. [5].

della celebre risposta di alcuni giovani artisti alla stigmatizzazione del direttore, Palmiro Togliatti, nei confronti delle loro opere esposte alla mostra bolognese dell'“Alleanza della cultura”⁵⁴: un episodio di svolta per i destini della pittura italiana e per gli sviluppi del Realismo.

Il testo di Visconti è illuminante riguardo la sua effettiva comprensione del clima culturale dell'epoca e allo stesso tempo della propria originalità e indipendenza di giudizio che andava al di là di tutte le convenzioni:

Corre voce che io mettendo in scena *Rosalinda* (o *Come vi piace*) di Shakespeare, abbia abbandonato il neorealismo. Questa impressione è sorta dallo stile della messinscena e dalla recitazione, [...] e dalla mia scelta per la scenografia e i costumi di Salvador Dalí [...] è possibile dimostrare che noi, a teatro, abbiamo fatto il neorealismo fin dove era possibile farlo [...] il teatro ha limiti e differenziazioni che non gli ho scoperto io. Pure, nell'unico quadro dell'arco scenico, lasciamogli intatte tutte le sue possibilità di movimento, colore luce, magia. Non realismo, o neo-realismo; ma fantasia, completa libertà spettacolare [...] Io preferisco lasciare a ogni cosa la sua funzione e che il teatro non imita niente e nessuno. Penso sia bene che si risollevi con i propri mezzi poetici, che non sono né cinematografici, né giornalistici né da tribunale [...] Per questo ho chiamato a fare le scene e i costumi del mio spettacolo un artista come Dalí, variamente discusso, ma che certamente possiede, e lo ha provato proprio con *Rosalinda*, il dono di “far scena”, di “fare quadro” e insieme di valersi di tutte le possibilità offerte dalla teatralità del suo estro. Perciò coloro che trovano a ridire sul nome di Dalí, sul carattere della messinscena, sul costo dello spettacolo eccetera, sono gente che odia il teatro, e si disinteressa dei nostri sforzi per la rinascita della scena di prosa [...] fanno la faccia dell'armi davanti a una messinscena decente di Shakespeare, parlano di purezza infranta, preferirebbero, secondo loro, portare il pubblico nell'austerità fumosa di una cantina [...] il pubblico vero, non prevenuto, accorso sempre più numeroso, ha visto nel mio spettacolo quello che gli ho voluto dare, e cioè un sogno colorato, tre ore di fantasia in barba ai neorealisti più realisti del re [...] Quanto al criterio della rappresentazione, perché scegliere il settecento, quando l'opera è nata a cavallo tra il cinque e seicento [...] È sorta in me l'idea del settecento a cornice dell'intrigo, del balletto, realizzato da Dalí in un settecento autunnale, pieno di colore, allegria, melanconia, un settecento non storico ma immaginario, il settecento innocuo della favola. Costumi da gatto degli stivali, i riflessi di un'età dell'oro un po' fiabesca, la nuvola che scende dall'Olimpo di una mitologia giocosa⁵⁵(fig. 36).

A queste motivazioni strettamente artistiche e più in dettaglio registiche si affiancava però anche un interesse di altro tipo, più strettamente personale e proprio per questo molto legato ai temi che si stanno affrontando in queste pagine. Tra i materiali dell'archivio Visconti è infatti custodita la corrispondenza tra il regista lombardo e Dalí per la realizzazione, «Come da nostri accordi verbali» dei «bozzetti per le scene e per i costumi della commedia: “As you like it” (Come vi

54 P. Consagra, R. Guttuso, A. Natili, P. Ricci, M. Mafai, G. Turcato, N. Franchina, L. Leonardi, M. Penelope, S. Mirabella, G. V. Parisi, G. Mazzullo, C. Maugeri, P. Bracaglia Morante, *Per una nostra “Segnalazione”, “Rinascita”, V, 12, dicembre 1948, pp. 469-470.*

55 L. Visconti, *Sul modo di mettere in scena una commedia di Shakespeare*, in: “Rinascita”, V, 12, dicembre 1948, pp. 467-469.

piace) di Guglielmo Shakespeare, per la rappresentazione teatrale della sua compagnia di prosa»⁵⁶. Prosegue la lettera:

«Per tale lavoro è convenuto che Lei mi verserà a compenso la somma di Lire italiane 1.000.000 (un milione) [...] Resta inteso che tali scene e costumi sono esclusivamente destinati all'uso delle rappresentazioni della commedia "As you like it" su scene di prosa». Ma l'interesse maggiore sta nelle frasi successive: «La proprietà dei suddetti bozzetti di scene e costumi sarà regolata, in via del tutto amichevole, fra il signor Luchino Visconti e il sottoscritto con ulteriore accordo», che testimonia da parte di Visconti un interesse che andava al di là della semplice attenzione professionale e investiva anche gli aspetti personalissimi dei propri gusti collezionistici.

In una successiva missiva datata 5 novembre 1948, il grande artista spagnolo dichiarava: «di ricevere la somma di L. 500.000 a completamento della cifra convenuta per l'esecuzione dei bozzetti [...] da voi richiestimi», accettando «inoltre di ricevere la somma di L. 250.000 con voi amichevolmente pattuita come cifra di acquisto del 50% dei disegni e bozzetti da me eseguiti per "As you like it" che diviene in tal modo di vostra proprietà»⁵⁷.

L'acquisto sarà poi celebrato da un'immagine fotografica (fig. 37), dove Visconti, davanti al caminetto della villa di via Salaria, con dei baffi alla Dalí già sfoggiati in occasione di un'uscita pubblica a fianco dell'artista spagnolo immortalata dai giornali dell'epoca, ammira con attenzione il proprio prezioso acquisto⁵⁸: il bozzetto per la parte centrale del fondale della prima e seconda scena, «il palazzo del duca» (fig. 38), ben visibile nel dettaglio anche nelle foto di scena (fig. 39).

A questa 'infatuazione' per Dalí, peraltro probabilmente circoscritta a una sola opera 'importante', ne seguirà una ben più strutturata per Renato Guttuso, che sul piano artistico può essere considerato pressoché antitetico al pittore spagnolo. Così alla citata foto di Visconti, ritratto compiaciuto con in mano il bozzetto di Dalí davanti al camino di via Salaria si può associare quella posteriore di un paio d'anni che lo vede effigiato davanti a una grande tela di Guttuso⁵⁹ (fig. 40): si tratta di una non meglio identificata scena di pesca. Purtroppo mancano ulteriori notizie su questo dipinto e sulla sua proprietà, non sappiamo cioè se sia effettivamente transitato nelle collezioni viscontee, rimane comunque la constatazione che una presenza di questo genere poteva allora considerarsi immancabile nelle collezioni di intellettuali politicamente schierati come Visconti.

⁵⁶ Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti, serie 9, Scritti di Luchino Visconti, unità 120.

⁵⁷ Di questi bozzetti, probabilmente in buona parte identificabili in quelli, di eccellente fattura, riprodotti nel citato volume (*William Shakespeare. Come vi piace* cit.), non resta alcuna testimonianza tra i materiali dell'archivio del regista.

⁵⁸ Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti, serie 12, Materiale fotografico vario, unità 2, Ritratti di Luchino Visconti, n. 4.

⁵⁹ Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti, serie 12, Materiale fotografico vario, unità 2, Ritratti, n. 5.

Nell'immagine in questione il dipinto si intravede soltanto da un dettaglio dove appare un pescatore di schiena, a torso nudo, intento a raccogliere le reti, dietro al quale si scorge un altro pescatore intento a remare. Per caratteri stilistici e soggetto si può ragionevolmente ipotizzare che possa trattarsi di uno dei brani pittorici realizzati nell'estate del 1949, il cosiddetto e ben noto primo «Ciclo di Scilla» (un altro ne seguirà l'estate successiva); di questa tela non rimane però traccia nel catalogo generale dell'artista, per quanto però se possano trovare ampi riscontri iconografici in brani delle altre opere note agli studi⁶⁰.

Altrettanto sicura è l'identificazione di un altro dipinto di Guttuso di soggetto simile (fig. 41), presentata con la dicitura «Collezione Luchino Visconti» alla seduta di vendita di «Arte moderna e contemporanea» della sede milanese della casa d'aste Wannenes il 24 novembre 2016⁶¹. Nella grande composizione, probabilmente un modello per una tela a olio, tornano snodi figurativi utilizzati in altri brani del ciclo come la *Pesca del pesce spada*⁶², che è ripresa in controparte nella parte alta, e la coppia di pescatori intenta a scrutare il fondo di *Pescatori di Scilla*⁶³, che torna più volte nelle tele realizzate da Guttuso nell'estate di quell'anno.

Si tratta, come ricorda Enrico Crispolti, di un momento molto importante della ricerca di Guttuso, dove «il racconto è allora preso dalla volontà di documentare, di aderire più immediatamente alle suggestioni ambientali. [...] A Scilla la liberazione è definitiva, sia sulla fonte presa emotiva del tema paesistico, rompendo ogni stilema, inseguendo i ritmi liberi delle onde o ricantando la piatta distesa azzurra [...], sia figurando nella più fresca immediatezza di corrispondenza compositiva e di puntualizzazione narrativa il lavoro dei pescatori [...], o dei ragazzi che giocano tra gli scogli», tutti temi mai affrontati in precedenza dal pittore siciliano, ma tornati alla ribalta nazionale (e non solo) proprio grazie al viscontiano *La terra trema*, presentato al festival del cinema di Venezia nell'ottobre precedente e oggetto di grandi dibattiti anche su quella stampa comunista di cui il pittore era lettore e sostenitore.

Parrebbe quasi, viste le date, che le supposte, e improbabili, filiazioni guttusiane riconosciute da certa critica nell'elaborazione di *Ossessione*, funzionino molto meglio, in direzione opposta, per le tele elaborate da Guttuso nell'estate del '49, quando l'artista siciliano si accosta per la prima volta nella sua carriera a quei temi marini e legati alla dura vita dei pescatori evocati l'anno precedente dalla pellicola di Visconti.

Certo, rispetto alla narrazione viscontiana, centrata sui prototipi verghiani, la risposta di Guttuso appare strutturata su linee inevitabilmente molto diverse,

60 Cfr. *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, a cura di E. Crispolti, Milano Giorgio Mondadori, 1983, pp. 196-199.

61 Cfr. <https://wannenesgroup.com/it/auctions/modern-contemporary-art-24-november-2016>; consultato il 10 giugno 2018. Si trattava di una grande tecnica mista su carta intelata di 180x160 centimetri.

62 *Catalogo ragionato generale dei dipinti...*, p. 198, n. 49/27.

63 *Catalogo ragionato generale dei dipinti...*, p. 197, nn. 20, 22, 24.

più aperte ma non meno 'impegnate'; così le ricordava lo stesso Guttuso a distanza di pochi mesi:

qua la differenza di classe è feudale e feroce ed il povero è più povero e desolato che altrove. Qua le previdenze, quelle scarse previdenze che l'organizzazione moderna della vita offre altrove non esistono. Gli stracci della miseria sono più evidenti nell'aria tersa e nella luce abbacinante dello stretto. Non si può vedere questo paesaggio mitologico senza legarlo al popolo che ci vive insieme. I miti se ne vanno in frantumi e resta questo contrasto inesorabile nei volti cupi e rassegnati, ma tuttavia pronti alla ribellione. Questa gente somiglia alla mia, siciliana, dei borghi di mare, ai braccianti dell'interno della Sicilia e della Calabria, agli oppressi di tutto il mondo. Scendere in mezzo a loro e vivere qualche tempo i loro problemi è un grande insegnamento per un pittore [...] Altri pittori vanno oggi in altri luoghi della lotta umana, nelle fabbriche, nelle miniere, nel delta padano a mischiarsi con la vita vera, per una cultura nuova che esprima l'animo popolare nella sua complessità, nei suoi contrasti, che esprima la vita del popolo italiano e le sue lotte per progredire⁶⁴.

Dal punto di vista prettamente artistico, nelle opere guttusiane di quegli anni si assiste a «una notevole tendenza alla sintesi, ma questa non è più una scadenza in certo modo fissa, ma si piega alla necessità narrativa, le campiture s'interrompono, si plurarizzano nei segni colorati che accennano caratterizzazioni particolari. Il narrativo è robustamente sintetico insomma, ma in uno snodo che ci riporta da presso alla circostanziata emozione di immagini nuove. liberamente inventate sulla suggestione del reale, solare, mediterraneo, anche percettivamente, in certo modo, coinvolto nella costruzione delle immagini stesse»⁶⁵.

Della preferenza di Visconti per le queste opere di Guttuso resta poi un'importante attestazione giornalistica in uno scritto di Vittorio Bonicelli che le colloca nella dimora viscontiana di via Salaria nel luglio del 1950:

introducendomi in una grande stanza in penombra, aperta su un giardino. Questa stanza era ingombra di nobili e preziose cianfrusaglie, sulle quali incombevano tre o quattro enormi pannelli piscatorii di Guttuso, che mi fecero l'effetto piuttosto buffo di una declamazione rivoluzionaria conservata in disco [...] mi fece ridere d'altronde il pensiero di certa gente che si figura Visconti come un ometto disegnato da Salvator Dalì e vivente in una specie di serraglio popolato da pescatori siciliani con anelli agli orecchi e zanne da cannibale⁶⁶.

64 R. Guttuso, *Richiamo di Scilla*, in *Renato Guttuso. Dal Fronte Nuovo all'Autobiografia 1946/1966*, catalogo della mostra di Bagheria, a cura di D. Favatella Lo Cascio, F. Carapezza Guttuso, Bagheria, E. M. Falcone, 2003, pp. 97-98.

65 E. Crispolti, *Dal realismo del sentimento al realismo sociale: 1924-1953*, in *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, a cura di E. Crispolti, Milano Giorgio Mondadori, 1983, p. CXCI.

66 V. Bonicelli, *Attori professionisti per i "poveri amanti"*, in: "Cinema", sr. III, a. III, n. 42, 15 luglio 1950. Ringrazio Mauro Giori per questa preziosa segnalazione bibliografica. Interessante anche l'annotazione riguardo lo scarso senso dell'umorismo di Visconti se sollecitato rispetto ai suoi gusti collezionistici: «Visconti giaceva in un vasto e molle divano a strisce nere e argento; essendo contro luce non gli vedevo gli occhi, ma soltanto quelle sue curiose orbite asimmetriche e trapezoidali, fortemente contornate di nero; c'era molto di faraonico in tutta la composizione.

Certo qualcosa di molto lontano dalla realtà: Visconti, come farà in seguito con i lavori di Galileo Chini per un'altra delle sue dimore, raccoglie opere di grandi dimensioni, verosimilmente per allestire ambientazioni mirate e allineate con il proprio gusto del momento, a prescindere da mode e tendenze contingenti.

Esaurita questa ricognizione su alcuni aspetti del gusto collezionistico di Visconti, vale la pena soffermarsi su altri elementi che concorrono alla descrizione dei complessi rapporti tra il regista e la produzione artistica.

Molto si è scritto del ruolo avuto dalla pittura risorgimentale nella costruzione visiva di *Senso*, specie per quanto riguarda le scene di battaglia: un aspetto che trova un nuovo riscontro anche dall'esame del materiale fotografico conservato all'Istituto Gramsci⁶⁷, dove nell'unità archivistica relativa al film si incontrano materiali iconografici di vario tipo, tutti puntualmente riscontrabili nelle scene del film. Oltre a volumi d'epoca⁶⁸, si trovano riproduzioni fotografiche, allora poco note, di materiali grafici di Giovanni Fattori, uno relativo alla fase preparatoria de *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta* (fig. 42)(documentato anche da una foto Alinari) e un altro, ad acquerello, che porta l'annotazione «Battaglia d'Italia 1866 Feriti al campo», due immagini che testimoniano una volta di più l'attenzione per gli aspetti secondari ma decisamente più umani della battaglia, evidentemente elementi preziosi per la ricostruzione filologica e antiretorica che Visconti aveva in mente per le scene di battaglia del suo film⁶⁹.

In questa prospettiva, ma con varianti significative, si possono leggere ad esempio le presenze iconiche di opere d'arte che diventano cruciali nel contesto dello sviluppo narrativo, come la scena del principe che si sofferma davanti a *La morte del giusto* di Greuze nel *Gattopardo*, letta come metafora della decadenza fisica del protagonista⁷⁰, e quella più enigmatica della lotta fra Simone e Duilio Morini in *Rocco e i suoi fratelli*, dove all'exasperata violenza della scena, che dovrebbe essere di seduzione, per quanto forzata, si contrappone la presenza 'applicata'

Il giardino lo scorgevo in parte attraverso una vetrinetta dalle quattro pareti di cristallo, sul cui ripiano si pigiava una folla di uomini in porcellana (dissi, col calcolo di conquistare il padrone di casa ricordandogli un suo famoso spettacolo: "Lo zoo di vetro"; e lui mi servì subito con un "non mi piace", asciutto asciutto). Forse per l'effetto dell'inclinazione di luce, che disfaceva i contorni degli alberi e ne scoloriva il fogliame fino a tonalità albine da insalata, il giardino mi parve d'esotismo letterario alla francese, qualcosa tra Verlaine e Proust. Ma questo, ormai ammaestrato, non glielo dissi». Un'analisi molto efficace del modo con cui Visconti era solito circoscrivere alla sfera personale i propri gusti collezionistici, senza premurarsi di giustificare o illustrare alcunché.

67 Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti, serie 7, unità 24, "Senso" Venezia Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica 3 settembre 1954, nn. 12, 48-51.

68 *L'ultima dominazione austriaca e la liberazione del Veneto nel 1866. Memorie* (Venezia 1916) e *Custodia* di Alberto Pollio (Roma 1935) con postille manoscritte dello stesso Visconti.

69 Chiude la lista dei materiali una litografia ottocentesca: «Najmiller dis. Falione imp. Gandini inc. in acciaio/ Fuga degli austriaci al di là del Mincio/ Milano Francesco Pagnoni Editore».

70 *Il Gattopardo: il film con la regia di Luchino Visconti*, a cura di S. Cecchi D'Amico, Bologna, Capelli, 1963, pp. 70-75.

di un finto intervallo televisivo dove si susseguono dettagli di celebri dipinti del primo Cinquecento italiano, *exempla virtutis* e icone di una bellezza del tutto assente nel selvaggio corpo a corpo in corpo descritto dalle sequenze⁷¹. Si alternano così, in una sorta di ideale contrappunto alla finzione cinematografica (fig. 43), tele molto diverse tra loro ma allo stesso tempo emblematiche della ricerca del bello nel Rinascimento: dalla *Tempesta* di Giorgione ai *Baccanali* e alla *Danae* del Prado di Tiziano, per finire con il *San Giorgio e il drago* e il *Sogno del cavaliere* di Raffaello, tutti esempi di altissima qualità esecutiva. A questa bellezza ideale fanno da contrappunto, almeno in parte, gli arredi del pretenzioso appartamento borghese di Morini, ricco di oggettistica di pregio, come i bronzetti dell'Ottocento francese che tanto piacevano al Visconti collezionista, ma con scelte sicuramente altalenanti, e discutibili, per quanto riguarda i dipinti, a cominciare dalla riproduzione di un celebre *Ritratto di Armand Roulin* di Vincent Van Gogh (fig. 44), affiancato da due teste, una muliebre e una virile, del secondo Ottocento lombardo, a un paesaggio fluviale alla Fontanesi e a una concitata battaglia di foggia tardoseicentesca, quanto mai adatta per introdurre le sequenze appena citate e contrappuntarne gli esiti narrativi, drammatici per Rocco ma anche per tutta la complessa vicenda familiare su cui si impernia l'architettura narrativa del film.

L'elenco potrebbe continuare a lungo e considerazioni di questo tipo, anche se in modo molto meno evidente, potrebbero essere avanzate anche per altri film di Visconti.

Tuttavia caso particolare e molto significativo per raccontare un rapporto con le arti figurative che diventa via via quasi morboso, anche al di là delle necessità e delle scelte narrative, si ha ovviamente con *Gruppo di famiglia in un interno*, dove si rispecchiano anche alcune delle scelte collezionistiche di Visconti, e dove l'arte e la sua fruizione giocano un ruolo molto importante nelle dinamiche narrative.

Il riferimento alle *Conversation pieces* che compare come sottotitolo del film, testimonia secondo Bencivenni la familiarità di Visconti⁷², poi unanimemente riconosciuta da tutta la critica, con un allora recentissimo volume di Mario Praz: *Scene di conversazione*, uscito in tre lingue nel 1971⁷³, destinato a lasciare un'impronta fortissima nella storiografia artistica e, dice ancora Bencivenni, «con l'intera opera di questo singolare saggista». Un interesse che la storiografia vuole partito in Visconti da una tela della collezione del suo sceneggiatore Luca Medioli⁷⁴.

«Dannunziano alla rovescia», il celebre anglista scrive *Le Scene di conversazione* come un normale saggio di storia dell'arte e del costume erudito, ma queste

71 Per un'analisi del film cfr. M. Giori, *Luchino Visconti Rocco e i suoi fratelli*, Torino, Lindau, 2011.

72 A. Bencivenni, *Luchino Visconti*, Milano, Il castoro, 1999, pp. 94-99.

73 M. Praz, *Scene di conversazione. Conversation Pieces*, Roma. Ugo Bozzi, 1971.

74 La tela, di buonissima qualità è inquadrata nel film documentario *Luchino Visconti, la vita come un romanzo*, girato da Carlo Lizzani nel 2008. Su Medioli si veda: R. Mancini, F. Medioli, *Il costruttore di immagini. Enrico Medioli sceneggiatore*, Firenze, Aska, 2016.

potevano essere lette, e Visconti aveva probabilmente scelto questa chiave, anche come un romanzo. Praz insegue, con amorevole e minuziosa dedizione, le vicende delle generazioni ritratte in questo squisito genere di pittura borghese. indagandone soprattutto il sottile ruolo sociale.

L'interesse praziano si sofferma con predilezione sugli episodi macabri e luttuosi, sicché come dice ancora Bencivenni, «il volume possiede il fascino perverso del vagheggiamento di un'epoca defunta». Il Professore di *Gruppo di famiglia in un interno* non possiede certo i grandi tratti del «prazzesco», né la sua casa quelli del «cenotafio neoclassico» che è invece la casa del grande saggista, oggi significativamente museo di se stessa⁷⁵.

Visconti si è insomma rifatto a quel certo gusto antiquato caro a Praz per mettere il suo Professore a confronto con un presente nel quale non riesce più a riconoscersi [...] Lo scrittore stesso racconta ne *La casa della vita* di essersi trovato in una situazione simile a quella descritta in *Gruppo di famiglia*: «da un'ispirazione profetica doveva essere animato Luchino Visconti quando (a sua stessa confessione in interviste sui giornali) prendendo le mosse dalle mie *Scene di conversazione* pel suo film *Ritratto di famiglia in un interno* metteva a protagonista un vecchio professore assistito da un'anziana domestica (qui evidentemente alludeva a una situazione simile alla mia), ma anche immaginava che nello stesso casamento venisse ad abitare una banda di giovani drogati e dissoluti. Che è pressapoco quello che è accaduto, ma soltanto dopo la presentazione del film, nel palazzo dove abito [dove infatti vivrà per un breve periodo il giovane Mario Schifano]. Il film, come potei constatare, è rispettoso verso il mio sosia, e forse esagera nei riguardi dei coinquilini, di cui dirò solo che, venendo richiesto dal più notorio di essi, della dedica di un mio libro, vi scrissi: «Per (seguiva il nome) vicino di casa, lontano d'idee».

Una dedica che sembra uscita dalla penna del Professore. Il maggiore elemento di affinità tra Visconti e il saggio di Praz sta nella sensibilità di entrambi verso quella teatralità degli atteggiamenti, quella concezione della stessa vita come teatro, che è caratteristica delle *Conversation pieces*. In esse si esprime la falsa coscienza di una classe che amava mettersi in posa nell'illusione di garantire a se stessa «certezza e saldezza»⁷⁶. La sconfitta di questa illusione, lo smascheramento di questa falsa coscienza costituiscono di fatto il tema del film.

Il Professore cade in un duplice inganno: mentre nega ogni rapporto tra sé e la volgarità dei tempi nuovi, è poi costretto ad ammettere l'esistenza di un legame, ma quando crede che questo possa costituire l'inizio di una nuova vita, è solo per poi dovervi riconoscere il presagio della sua morte. Un'idea che sembra di leggere tra le righe conclusive del volume di Praz, dedicate al valore di quelle presenze:

Sull'ideale parere dove le ho raggruppate, queste “conversazioni” di vivi con marmorei busti fanno un curioso vedere: le mani che s'appuntano indicando, gli occhi che fissano i venerati simulacri, gli attributi allegorici negligenemente posati al suolo, tutto ciò parla d'un culto di cui non s'è conservata tra noi che una debole memoria. Che vuol dire

⁷⁵ A questo proposito cfr. P. Rosazza Ferraris, *Museo Mario Praz*, Torino, Allemandi, 2000.

⁷⁶ Bencivenni, *Luchino Visconti*, p. 97.

questa pantomima un po' enfatica? Questa pittura morale che ammonisce e ammaestra? Nulla di simile ci capita di vedere nelle case moderne; oggi tal retorica può stupire. Eppure era familiare un secolo fa, come milleottocento anni prima. La gente che si faceva così rappresentare credeva agli eroi di Plutarco [...] Per quelle generazioni, la storia si risolveva in biografia, guidava la vita attraverso grandi figure ideali, gli avi, i benefattori, i maestri, perenni presenze, ombra tutelari alla cui ombra ci si immaginava di vivere. Divenuti alcunché di divino, di leggendario, quei trapassati continuavano sì a vivere grazie alla memoria dei viventi, ma d'altronde conferivano alla vita di costoro certezza e saldezza: la certezza d'appartenere a una linea di tradizione, la saldezza d'un punto d'appoggio nel perpetuo fluire del tempo [...] Erano schegge d'antiche montagne trasformate a sembianza umana, erano cose ferme per sempre [...] Atteggiamento teatrale, senza dubbio, ma quando si pensi a come elevata fosse in quegli antichi la concezione della vita come teatro, continueremo a sorridere del gesto enfatico ripetuto in quelle tele? Orgoglio di prosapia, devozione a uno spirito magno, han preso in esse una forza oratoria concreta, corporea. Quei personaggi avevano rinunciato ad affidare la vita alla guida della estrosa improvvisazione del momento; si lasciavano governare dalla memoria, solida e incrollabile come il marmo del busto da essi mostrato a dito [...] Ecco, in sostanza, il linguaggio che parla quella parete ove ho immaginato di raggruppare tanti ritratti simili; e di meccanica e grottesca che potrebbe sembrare sulle prime, la ripetizione d'un gesto così immensamente antico e così lontano dalle nostre consuetudini moderne finisce per apparire investita d'un significato quasi religioso⁷⁷.

Ma è anche vero che la casa del professore è ben distante dal «cenotafio neoclassico» di Praz (fig. 45), dove peraltro le scene di conversazione sono certo presenti ma in modo tutt'altro che ossessivo, e assomiglia molto ai grandi saloni ottocenteschi di casa Visconti in quella sorta di *horror vacui* che caratterizzava entrambe le dimore, ma niente di autobiografico per Visconti che, come opportunamente annotava Enrico Medioli, viveva «in torri d'avorio. Ma torri aperte a tutti, piene di gente, di avvenimenti, di fatti; nelle quali non si è mai ritirato ma dalle quali, al contrario, non ha fatto che entrare e uscire in continuazione»⁷⁸.

Quello che non pare sia stato notato è il fatto, credo tutt'altro che banale, che gran parte delle opere riprodotte appositamente per le scene del film, com'è noto tutto realizzato in studio, siano presenti anche nel volume di Praz con poche e non significative eccezioni: una guida insomma, quella offerta da *Scene di conversazione* che è anche visiva oltre che intellettuale e morale.

Una guida che parte da Johann Zoffany, senza dubbio uno degli artisti più noti del panorama britannico del Settecento e per questo il pittore più presente nel testo praziano e, come naturale conseguenza, nelle riproduzioni utilizzate per arredare la scena del film di Visconti⁷⁹. Il film si apre infatti proprio sul dettaglio di una riproduzione di un dipinto di Zoffany, *Lord Willoughby de Broke e famiglia*

⁷⁷ Praz, *Scene di conversazione*, pp. 221-223.

⁷⁸ E. Medioli, *Come Aschenbach, è caduto in un inganno*, in *Gruppo di famiglia in un interno di Luciano Visconti*, a cura di G. Treves, Bologna, Cappelli, 1975, p. 14.

⁷⁹ Contrariamente alle radicate abitudini viscontiane, per allestire le scene del film la produzione aveva dovuto ricorrere a copie visti i costi proibitivi di assicurazioni e trasporti e la difficoltà di reperire opere all'altezza.

(figg. 46-47), datato 1766 e oggi conservato al Getty Museum di Malibu⁸⁰, mentre viene esaminato dal professore su invito di due antiquari per un eventuale acquisto. Come in altri casi, la riproduzione presenta alcune varianti rispetto all'originale, e la stessa cosa succede anche ad altri dipinti del pittore inglese come il *Ritratto della famiglia Bradshaw* del 1769, oggi esposta alla Tate Gallery di Londra o quello della *Famiglia Drummand* della collezione Mellon di New Heaven⁸¹.

Oltre a quelle appena citate, particolarmente significative per le dinamiche narrative che sottendono, tra le opere riproposte nel contesto della finzione cinematografica spiccano per numero quelle provenienti dal volume praziano: tra queste alcune delle più significative tele di quel particolare genere, da *La famiglia Strode* di William Hogarth⁸², alla più prosaica, e anonima, *Famiglia d'un ecclesiastico*⁸³; ma anche la seicentesca e aristocratica *Famiglia Verbiest* di Gozales Coques, tra i prototipi del genere⁸⁴. L'allestimento del salone del professore segue per larghi tratti e con rare eccezioni il carattere enciclopedico del volume di Praz, per cui alla preponderante presenza della scuola inglese corrisponde un significativo contingente opere di scuole diverse, dove spiccano lavori ufficiali di rango, come *La famiglia ducale di Plien-Holstein che prende il cioccolato*⁸⁵, di Johann Heinrich August Tischbein, o la più tarda e borghese *Famiglia del consigliere di legazione Theodor Joseph Ritter von Neuhaus* di Ferdinand Georg Valdmüller⁸⁶. Non mancano opere più 'personali' come il *Ritratto di Mrs. Casamajor con otto dei suoi ventidue figli* di Daniel Gardner⁸⁷, le due seicentesche bambine di Jan Mytens⁸⁸, o ancora il magnifico *Mr. e Mrs. Thomas Coltman* di Joseph Wright of Derby⁸⁹, e l'elenco potrebbe continuare a lungo⁹⁰. In un quadro di riferimento così articolato non manca nemmeno la riproduzione del citato dipinto di Medioli, chiaramente identificabile in una delle carrellate sulle pareti del salone (fig. 48-49).

Significativamente coerente è anche il modo con cui si struttura la narrazione filmica, in stretta connessione con le opere d'arte e la loro analisi: in una delle scene iniziali del film, dove Konrad - Helmut Berger cattura l'attenzione del pro-

80 Riprodotto da Praz con l'indicazione della provenienza originale (*Scene di conversazione*, p. 102).

81 Praz, *Scene di conversazione*, pp. 126, 129.

82 Ivi, p. 101. La tela è datata 1758 ed è conservata alla Tate Gallery di Londra.

83 Ivi, p. 76.

84 Ivi, p. 113.

85 Ivi, p. 117.

86 Ivi, p. 141.

87 Ivi, p. 151.

88 Ivi, p. 174.

89 Ivi, p. 171.

90 Basti pensare a dipinti come *Il duca e la duchessa di Richmond assistono a esercitazioni di cavalli* di George Stubbs (Ivi, p. 188).

fessore - Burt Lancaster ipotizzando che uno dei dipinti del salone (fig. 50), di cui il proprietario ignorava la paternità, possa essere opera di Richard Devis, uno dei più noti ritrattisti inglesi della seconda metà del Settecento. In realtà il dipinto indicato è opera di un altro pittore inglese grossomodo coetaneo, David Allan, e riprende puntualmente il *Ritratto della famiglia di Sir James Hunter Blair*, datato 1785 e a tutt'oggi conservato nella residenza originale (fig. 51) e naturalmente riprodotto (in monocromia) anche nel citato volume *Scene di conversazione*⁹¹.

Come si può vedere ci sono però consistenti varianti: il dipinto viscontiano, se così possiamo chiamarlo, ha scelte cromatiche a tratti diverse (pare quasi che il copista abbia lavorato su di un prototipo a monocromo⁹²) un diverso sviluppo, mancano le due figure all'estrema sinistra ed è più allungato sulla parte opposta, ma soprattutto è diverso lo sfondo, dove al posto della collinetta e della costruzione patrizia che si intravedono sullo sfondo nell'originale, si notano all'estrema destra un frondoso albero e una *gloriette* neopalladiana. Proprio quest'ultimo dettaglio è preso a pretesto da Konrad per collegare il dipinto a un autografo di Davis di proprietà di un amico di Konrad stesso. In una scena successiva, a completare il raffinato cortocircuito tra verità e finzione, ancora Konrad cattura nuovamente l'attenzione del professore porgendogli la foto di un dipinto dove effettivamente si vedono un albero e una costruzione pressoché identici e quelli della tela del professore, che si vede così consegnare una nuova attribuzione (fig. 52).

Si tratta evidentemente di dettagli utilizzati dal copista per creare quello che a tutti gli effetti un «nuovo originale» anche se soltanto cinematografico, questa volta perfettamente funzionale allo sviluppo narrativo: un modo se possibile ancora più raffinato e decisamente 'viscontiano' per mettere in comunicazione la storia dell'arte e quella del cinema.

91 Praz, *Scene di conversazione*, p. 142.

92 Una nota sui copisti in: M. Garbuglia, *Un mestiere che muore (Considerazioni e note sulla scenografia)*, in *Gruppo di famiglia*, p. 25.



1. Villa Visconti di Via Salaria a Roma negli anni cinquanta, Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti.



2. Il Castello dei Visconti a Grazzano Visconti.



3. Arco monumentale
a Grazzano Visconti
con un affresco di
Giuseppe Visconti.



4. Gersam Turri,
Affreschi del salone
di palazzo Visconti
a Milano, 1908.



5. Decorazione a stucco dell'atrio di villa Erba a Cernobbio, 1898 ca.



6. Ernesto Fontana, Soffitto della sala da pranzo al piano nobile di villa Erba a Cernobbio, 1898 ca.



7. Ernesto Fontana, Soffitto della sala del Duca in villa Olmo a Como, 1890 ca.



8-9. *Interno della villa Visconti di Via Salaria a Roma negli anni cinquanta, Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti.*



10-11. *Interno della villa Visconti di Via Salaria a Roma negli anni cinquanta, Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti.*



12-13. Interno della villa Visconti di Via Salaria a Roma nel 1961, da H. Demorlane, *Luchino Visconti et ses acquisitions pléthoriques*, "Connaissance des Arts", 1961.



14. Interno della villa Visconti di Via Salaria a Roma nel 1961, da H. Demoriane, *Luchino Visconti et ses acquisitions pléthoriques, "Connaissance des Arts"*, 1961.



15. Interno della villa Visconti di Via Salaria a Roma negli anni cinquanta, Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti.



16. Interno della villa Visconti di Via Salaria a Roma nel 1961, da H. Demorlane, *Luchino Visconti et ses acquisitions pléthoriques*, "Connaissance des Arts", 1961.



17. Attribuito a François Clouet, *Ritratto di dama con spada*, riproduzione fotografica, Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti.



18. Attribuito a Mattia Preti, *Giocatori di carte*, riproduzione fotografica, Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti.



19. Attribuito a Francesco Zugno, *Adorazione dei Magi*, riproduzione fotografica, Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti.



20. Vedutista romano del Settecento, *Veduta di piazza del Popolo*, riproduzione fotografica, Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti.



21. Interno di villa Visconti di Via Salaria a Roma con la Veduta di piazza del Popolo, da H. Demorlane, *Luchino Visconti et ses acquisitions pléthoriques*, "Connaissance des Arts", 1961.



22. Vedutista romano del Settecento, *Veduta di piazza Navona*, riproduzione fotografica, Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti.



23. Vedutista romano del Settecento, *Veduta di piazza Colonna*, riproduzione fotografica, Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti



24. Vedutista romano del Settecento, *Veduta di piazza della Rotonda*, riproduzione fotografica, Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti.



25. *Interno di villa Visconti di Via Salaria a Roma con una Veduta di piazza della Rotonda*, da H. Demorlane, *Luchino Visconti et ses acquisitions pléthoriques*, "Connaissance des Arts", 1961.



26. Eméle Wien, *Cavalli in scuderia*, 1864, riproduzione fotografica, Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti.



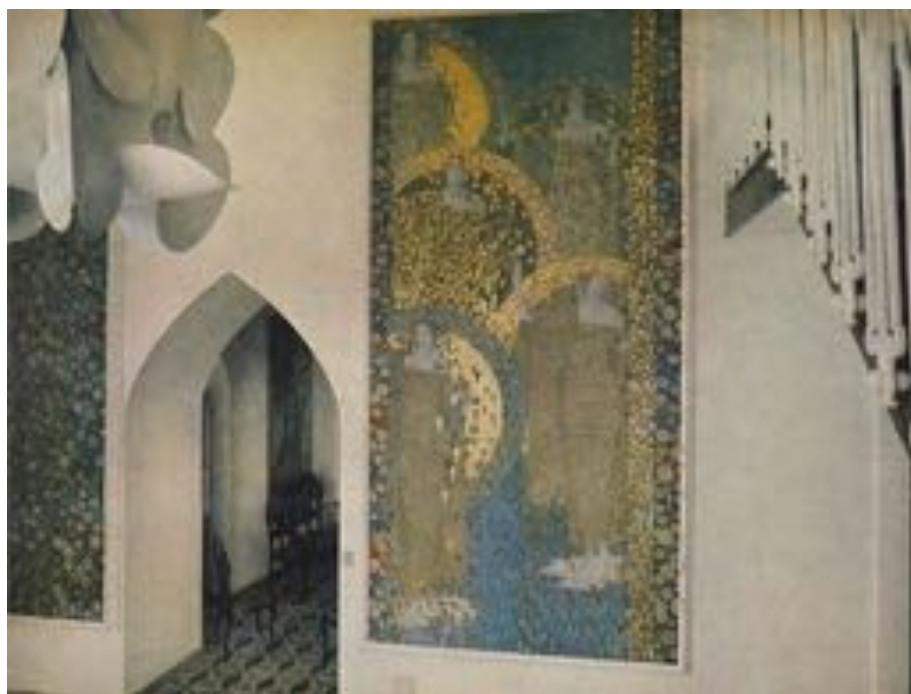
27. Johann Gottlieb Prestel, *La scuderia*, 1889, riproduzione fotografica, Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti.



28. Veduta della terrazza di villa *La Colombaia* a Forio d'Ischia all'inizio degli anni settanta.



29. Scorcio dell'interno di villa *La Colombaia* a Forio d'Ischia all'inizio degli anni settanta.



30. Sala di villa *La Colombaia* a Forio d'Ischia con le tele di Galileo Chini.



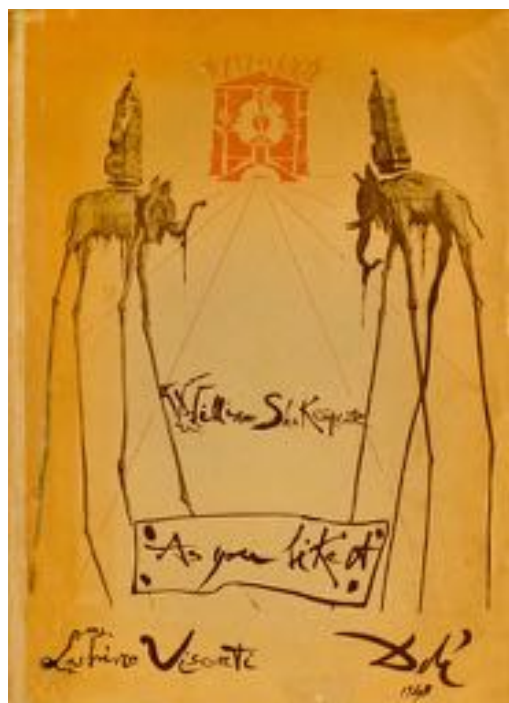
31. Sala di villa *La Colombaia* a Forio d'Ischia con le tele di Galileo Chini.



32. Galileo Chini, *Icaro*, 1948, già Collezione Visconti.



33-34. Galileo Chini, *Grande studio per costume di corte*, 1912-13, da Galileo Chini, catalogo della mostra di Firenze, Galleria d'Arte Il Fiorino, 1972.



35-36. Salvador Dalí, Copertina da William Shakespeare. Come vi piace (As you like it), Roma 1948.



37. Luchino Visconti con il bozzetto di Salvador Dalí per la scena di *Come vi piace*, 1948, Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti.



38. Salvador Dalí, *Studio per la II scena, Palazzo del Duca*, da William Shakespeare. *Come vi piace* (As you like it), Roma 1948.



39. Foto di scena da *Come vi piace*
(*As you like it*), Roma 1948.

40. Luchino Visconti con un dipinto
di Renato Guttuso, 1950 ca., Roma,
Fondazione Istituto Gramsci, Fondo
Luchino Visconti.





41. Renato Guttuso,
Pescatori di Sicilia,
1949 ca., già
collezione Luchino
Visconti.



42. Giovanni Fattori, *Battaglia d'Italia 1866 Feriti al campo*, riproduzione fotografica, Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti



43. Morini accende il televisore prima dello scontro con Simone, da *Rocco e i suoi fratelli*, 1960.



44. Morini nel suo appartamento con la riproduzione del *Ritratto di Armand Roulin di Van Gogh*, da *Luchino Visconti, Rocco e i suoi fratelli*, 1960.



45. Il professore nel salone della sua casa, da Gruppo di famiglia in un interno, 1971.



46. Il professore esamina un dipinto dipinto di Johann Zoffany, da Gruppo di famiglia in un interno, 1971.



47. Johann Zoffany, Lord Willoughby de Broke e famiglia, 1766, Malibu, Getty Museum.



48. Ritratto di famiglia inglese appartenuto a Enrico Mediolì, da Luchino Visconti, *la vita come un romanzo*, 2008.



49. Il dipinto appartenuto a Enrico Mediolì riprodotto sulla scena, da Gruppo di famiglia in un interno, 1971.



50. Konrad e il professore esaminano la riproduzione di un dipinto di David Allan, da Gruppo di famiglia in un interno, 1971.



51. David Allan, *Ritratto della famiglia di Sir James Hunter Blair*, 1785, Blairquhan, Ayrshire.



52. Il professore esamina la riproduzione fotografica di un dipinto di David Allan, da Gruppo di famiglia in un interno, 1971.

Prove di scrittura: *Angelo*

CRISTINA BENUSSI

Secondo Caterina Cavallo D'Amico, figlia di Suso e vice responsabile del Centro sperimentale di cinematografia, nonché studiosa dell'opera viscontiana, *Angelo*, costituito da 115 fogli dattiloscritti, numerati e suddivisi in capitoli dall'autore, è stato scritto tra il 1930 e il 1937. Anche Donna Uberta Visconti Mannino, sorella minore di Luchino, è dello stesso avviso e, pur non ricordando di averne con lui parlato, ha reso pubblici tre quaderni ritrovati. Il primo, azzurro, cucito, con il titolo *Angelo* porta alcuni appunti preparatori per il romanzo e indicazioni di tre scene da scrivere: una tra il padre di Angelo e Anita, una sull'odio e una, più consistente, del funerale di Cerutti. Si tratta di una stesura monca, con molte correzioni e varianti. Il secondo quaderno, cucito, azzurro, con la dicitura *Appunti per Angelo*, contiene solo tre pagine, con il titolo *Della persona fisica di Angelo*, non copiato sul dattiloscritto. Il terzo, più grosso e nero marmorizzato, porta due titoli, *Note per un cattivo ragazzo* e a destra *Angelo*: contiene quattro parti. C'è poi un quarto, verde marmorizzato, custodito all'Istituto Gramsci di Roma, ma sostanzialmente vuoto, in cui il titolo *Angelo* è scritto di mano dell'autore sulla copertina, mentre sulla prima pagina compare l'intestazione *Capitolo I*. Il quaderno è stato prodotto in Argentina, e da una non meglio definita America del Sud veniva Dolores, una delle figure femminili dell'abbozzo di romanzo. Per la descrizione dei singoli quaderni rimando comunque alla *Prefazione* di René de Ceccatty ad *Angelo*¹.

¹ L. Visconti, *Angelo*, a cura di René de Ceccatty, Roma, Editori Riuniti, 1994. D'ora in avanti le pagine tra parentesi si riferiscono a questa edizione. Una prima edizione è in francese *Le roman d'Angelo*, Paris, Gallimard, 1993.

Come è noto, nel periodo in cui probabilmente è stato “provato” il romanzo, Visconti si muoveva tra letteratura e cinema, avendo girato in 16 mm un lungometraggio da lui prodotto, che Gianni Rondolino così sintetizza: «La storia di un ragazzo, sui sedici anni, che veniva in città e a poco a poco, a contatto con una realtà umana e sociale profondamente diversa da quella del paese d’origine, si traviava sino alla catastrofe finale»². La sua iniziazione avviene anche attraverso il rapporto con tre donne: una dodicenne che mette incinta, una prostituta e una donna matura, tipologie femminili che compaiono anche in *Angelo*, ragazzo più o meno della stessa età. Ma i due testi, almeno a giudicare dalle poche pagine che costituiscono il romanzo, sono molto diversi. Certo, la storia del bambino/adolescente, che scopre l’esistenza di pulsioni sconosciute, è stata già da tempo adombrata nella letteratura europea. Visconti probabilmente la conosce bene ed è inutile qui riprendere il discorso sulla sua formazione letteraria, pervicacemente esibita, come dichiara in un breve articolo del 1941: «Confesso che avendo intenzione di iniziare un’attività cinematografica, una delle maggiori difficoltà che mi sembrano fare ostacolo al mio desiderio e alla mia ambizione di intendere il film solamente come un’opera di poesia, sia la considerazione della banalità, e, mi si passi il termine, della miseria che sono tanto spesso alla base della comune soggettistica»³. In Italia era il tempo dei film dei telefoni bianchi, finalizzati alla costruzione di un immaginario sociale ingannevole, perché privo di problematiche reali; ed era florido il filone dei film storici, utili alla ricomposizione di un passato che voleva essere nobile, come quello imperiale romano, arbitrariamente indicato come antesignano del fascismo. Erano soggetti poveri, in effetti, seppur la fondazione di Cinecittà mostrasse quanto il regime puntasse sul cinema: inutile dire che non era difficile capire che quello del cinema sarebbe stato il nuovo linguaggio del racconto. Visconti si stava avvicinando al gruppo di “Cinema”, ribadendo le posizioni della rivista relativamente alla necessità di una «ispirazione letteraria» per un cinema italiano che si voleva «realistico»⁴. Il termine non è casuale, circolava ampiamente negli ambienti culturali del ventennio ostili all’iconografia di regime, e nasceva da suggestioni d’oltralpe. Ma il termine «realismo» è uno di quelli che necessitano ogni volta di essere disambiguati, tanto è generica l’indicazione terminologica. C’è infatti realismo e realismo. Da noi quale è passato? *Neue Sachlichkeit*, il nuovo realismo, è stato recepito da noi non tanto attraverso Alfred Döblin, che in *Berlin Alexanderplatz* (1929) aveva lucidamente costruito la fenomenologia della vittima come prodotto dello spazio caotico e denigrante della città moderna; il nuovo realismo italiano nasceva piuttosto sul modello sociologico proposto da Hans Fallada e del suo *E adesso, pover’uomo?* (1932), imperniato sugli effetti che la crisi economica mondia-

2 G. Rondolino, *Luchino Visconti*, Torino, Utet, 1981, pp. 48-49.

3 L. Visconti, *Tradizione ed invenzione*, in: AA.VV. *Stile italiano nel cinema*, VII, coll. «Aria d’Italia», Milano, Guarnati, 1941; ne parla anche G. P. Brunetta, *Il cinema italiano tra le due guerre*, Milano, Mursia, 1975.

4 G. Rondolino, cit., p. 104.

le riverberava nella moltitudine amorfa che subiva eppur non si rassegnava a rinunciare al sogno di un riscatto. Nell'elaborazione di una poetica realista s'inseriva in Italia anche la spinta a volersi confrontare più o meno polemicamente con le problematiche care alla cultura di regime, la famiglia, il lavoro, la giovinezza. E a ricercare nelle memorie d'infanzia il proprio paradiso perduto⁵.

Altro è il realismo di Visconti cui viene riconosciuto la primogenitura di una nuova stagione non solo cinematografica con *Ossessione*, tratto dal romanzo di James M. Cain *Il postino suona sempre due volte*. Anche nel film viene sottolineata la presenza di due tipologie femminili in netta opposizione tra loro, Giovanna Bragana, sensuale e distruttrice, e Anita, la giovane soubrette prostituta che ha lo stesso nome dell'amante del padre di *Angelo* e che è figura redentrice. Non sappiamo se nel romanzo Anita avrebbe ricoperto lo stesso ruolo, anche se certamente ha dei tratti che l'avvicinano a una figura in qualche modo materna. Un tema che ricorre con frequenza nella produzione cinematografica di Visconti è l'adolescenza, momento di passaggio verso una vita non più filtrata dalle convenzioni familiari, e dunque in balia di dinamiche sociali e culturali che ne scalzano ogni visione idilliaca: la sua trattazione rientra a pieno titolo nel genere "romanzo di formazione", nato con l'affermarsi dell'egemonia borghese: *Tom Jones* di Fielding (1749), *Gli anni di noviziato* di Wilhelm Meister di Goethe (1796), *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen (1797-8), *Il rosso e il nero* di Stendhal (1830), *Le illusioni perdute* di Balzac (1843), *David Copperfield* di Dickens (1849-50), *Infanzia, Adolescenza, Giovinezza* di Tolstoj (1852, 1854, 1857). Secondo Franco Moretti⁶ è con *L'educazione sentimentale* di Flaubert (1869) che inizia la fase in cui il personaggio subisce trasformazioni radicali, dovute allo smantellamento ad opera della filosofia e delle altre scienze umane di un'immagine unitaria dell'individuo: Musil con *I turbamenti del giovane Törless* (1906); Mann con *Tonio Kröger* (1903); Joyce con *Il ritratto dell'artista da giovane* (1904-14) Kafka con *America* (1911-14), per non citare che alcuni, determinerebbero la fine del *Bildungsroman*. Se parliamo di archetipi remoti, al modello Parzival, che compie un cammino dalla stultitia alla perfezione nel mondo, si sostituisce il modello Tristano, in cui l'evoluzione tende all'infinito, e include la morte⁷. Quest'ultimo, con le opportune varianti, pare essersi affermato nella modernità, allorché l'avvento dell'industrializzazione aveva dissolto i valori del mondo agrario, primo fra tutti la coesione intima del nucleo familiare: questo si mostrava ora nella sua insufficienza affettiva se non nella sua crudeltà scatenata dalla corsa al benessere materiale. Nasceva un personaggio psicologicamente complesso e socialmente inquietante, a volte aggressivo e spregiudicato come le regole che il mercato imponeva, a volte sensibile e rinunciatario, come la reazione meditata di chi non le voleva accettare. In ambito italiano, dopo *Le confessioni di un italiano* di Nievo (1867), *Pinocchio* di Col-

5 Cfr. Bruno Falchetto, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992.

6 F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

7 L. Mancinelli, "La nascita del Bildungsroman nella letteratura tedesca occidentale", in: M. Bertini (a cura di) *Autocoscienza e autoinganno. Saggi sul romanzo di formazione*, Napoli, Liguori, 1985.

lodi (1883) e *Cuore* di De Amicis (1886), solide cattedrali di virtù indiscutibili ed indiscusse, qualche scossa vigorosa alla figura dell'adolescente l'aveva data Federigo Tozzi con il romanzo *Con gli occhi chiusi* (1919), in cui il protagonista si misura duramente con il padre e i suoi valori, finendo per autopunirsi. Con questa figura di adolescente protestatario si stava cimentando anche Vittorini con *Il garofano rosso*, uscito a puntate su «Solaria» dal 1933 al 1936, ripetutamente riscritto per l'intervento continuo della censura: qui si tratta di un ragazzo che attraverso l'amicizia, l'esperienza amorosa e la passione politica riesce a trovare la via per formarsi, e lo fa staccandosi decisamente dal modello paterno. Moravia ne aveva da poco proposto il tema, con *Inverno di malato* (1930), in parte riferito alla sua esperienza in sanatorio, e poi con *Agostino*, composto nel 1941 ed uscito nel 1944: sono due esiti di una crescita che nel primo caso consegna l'adolescente borghese a una giovinezza sessualmente risolta, nel secondo invece lo blocca in una situazione di attesa, mentre i suoi compagni di gioco proletari varcano le soglie del casino. Pavese, Morante, Pasolini, Cassola, Saba, Comisso, Bassani eccetera, hanno poi variamente declinato il passaggio di una linea d'ombra apertasi a territori sconfinati.

Visconti è dunque tra i primi ad affrontare il tema, che ha riproposto con modulazioni diverse lungo tutto l'arco della sua produzione cinematografica e narrativa. Ci sono rimasti dei frammenti significativi sparsi che al romanzo si riferiscono: uno consta di tre pagine, scritto sul secondo quaderno ed intitolato *Della persona fisica di Angelo*. Veniamo a sapere che il protagonista è sui 14 anni nel momento in cui esce dall'ospedale, di statura più che normale, smagrito, con una testa forse troppo grande per le sue spalle (dolicocefalia). Gli occhi sono di un azzurro chiaro trasparente, che scopriremo essere dello stesso colore di quelli di Anita, l'amante del padre; i capelli di un biondo chiarissimo, dai riflessi quasi bianchi, color burro. Particolareggiata è la descrizione di sopracciglia, naso, bocca, orecchie, unghie, mani, braccia, con un'attenzione al particolare che mette in primo piano l'aspetto visivo del racconto. Nel terzo quaderno, datato 1 gennaio 1937 a Kitzbühel, la nota località austriaca dove Luchino si recava regolarmente a sciare, sono comprese quattro scene che ruotano su protagonisti adolescenti. Forse sulla suggestione del veglione di fine anno appena trascorso, il primo pezzo racconta di un sedicenne che, tornato a tarda notte in albergo, vomita. La descrizione è precisa allorché osserva il suo torso appena denudatosi di giacca e camicia: «un torso biondo e acerbo, dalle spalle ancora fragili di adolescente» (XV). Di estrazione sociale diversa rispetto a quella di Angelo, denota tuttavia un'avversione verso la propria classe, simboleggiata dai riti mondani di Capodanno. La forza della gioventù sembra appannarsi nel momento in cui vomita, atto che forse, più che disprezzo, potrebbe significare simbolicamente un percorso a carattere iniziatico, legato alla dinamica antropologica di morte e rinascita, in quanto l'espulsione di ciò che si è ingerito potrebbe simboleggiare la liberazione dalla vecchia vita⁸.

⁸ Valentina Mascaretti (*La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Bologna, Gedit, 2006, p. 253) fa questa osservazione nei confronti di Luca Mansi, adolescente della *Disubbidienza* di Moravia.

Mentre si guarda allo specchio vede infatti un volto alterato dalla febbre che gli aveva gonfiato la bocca (XV). Solitudine e malattia, pur all'interno di ambientazioni diverse, ritornano nel secondo pezzo come flashback, in cui viene descritta una scena di masturbazione dell'adolescente, chiuso in un bagno dove una piastrella fissata durante l'atto gli suggerisce l'idea di una vela: e ogni volta che lo ripete gli si presenta l'immagine di una barca che fende acque tumultuose fino a sfiorar la spuma in una giostra di gabbiani. Nel primo capitolo del romanzo il protagonista, in un altro flashback, sfuggiva alle richieste del fratello Franco di coinvolgerlo in un'esibizione di autoerotismo. Nel terzo pezzo il protagonista si chiama Hansi, che, deciso a scappare dal ginnasio, nella fuga si imbatte in un uomo, simile a una grossa cornacchia che lo porta a casa sua: «Forse se l'uomo, interrogandolo, si fosse tenuto discosto e non proprio sul letto così vicino a lui che le loro cosce quasi si sfioravano, Hansi si sarebbe sentito più sicuro, più padrone delle sue risposte. Ma pareva invece che fosse proprio quella vicinanza, con quel chinarsi su di lui a soffiargli il suo fiato in faccia che l'uomo cercasse, mentre la sua mano destra andava accarezzando con applicazione il lembo ruvido delle lenzuola» (XVII). Si tratta di una situazione torbida che ricorda la scena con Franco nel fienile, ed è ripresa, seppur per altri motivi, nella scena di Angelo messo a dormire in una camera che deve condividere con un ospite a lui ancora sconosciuto, Tanino⁹. Infine troviamo un frammento intitolato *Fine di Angelo*, una morte violenta, ad opera di altri ragazzi: «Ma chi potesse avvicinare e contemplare la modellazione improvvisata in cui la morte ha fermato il bambino, potrebbe facilmente mediante una scomposizione mentale degli elementi dinamici e plastici di quella immobilità come per lo svolgersi rapido di un nastro di fotogrammi, suscitare le immagini progressive di un decollo e di uno slancio ascensionale verso il sereno, intuire la luce verticale del volo di un angelo»¹⁰. Dunque questo finale è pensato quale evento sacrificale, seppur ignoriamo la causa che ha scatenato la banda omicida: certo, la morte qui è simbolo di raggiunta purezza¹¹. L'ambientazione proletaria del racconto suggerisce qualche parentela con alcuni film successivi, come *Ossessione*, *La terra trema* e *Rocco e i suoi fratelli*, che però, mutuato nel 1960 dal *Ponte della Ghisolfi* di Giovanni Testori, parlava sì delle periferie urbane, ma degli anni del boom economico. In questi anni Trenta invece il bisogno di documentare le sacche di miseria delle periferie urbane, taciute dalla mistica ufficiale, e non solo, pareva volersi riferire a quel Giovanni Verga, invocato da Elio Vittorini come possibile maestro sulle pagine di "L'Italia letteraria" del 1929, n. 41. A Verga guardavano

9 *Ossessione*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Morte a Venezia* e *Ludwig* in qualche modo presentano analoghe situazioni torbide.

10 R. de Ceccatty, *Fine di Angelo*, in: L. Visconti, cit., p. XV.

11 Di solito prevarrà l'idea di morte come aspirazione alla purezza (*Morte a Venezia*) o caduta, se non decadenza. *L'innocente* presenta una situazione in cui la vittima è però del tutto inconsapevole.

ancora nel decennio successivo Alicata e De Santis in un famoso intervento a due mani del 1941 *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*¹². Che Visconti stesso avesse intenzione di ridurre cinematograficamente tre soggetti verghiani (*Jeli il pastore*, *I Malavoglia* e *L'amante di Gramigna*) è del resto cosa nota. Il racconto di *Jeli* potrebbe avere qualche relazione con *Angelo*, se è la storia di un'amizizia tradita con un finale tragico, in cui la differenza di classe ha giocato un ruolo importante. *L'amante di Gramigna* è ancora una storia di tradimenti, con un'attenzione particolare alla figura del bandito che elude la legge; *I Malavoglia* diventeranno nel 1948 *La terra trema*. Ma direi che Verga era solo un punto di partenza, un suggeritore di realismo che Visconti ha sondato non tanto per dimostrare l'impossibilità di uscire dalla condizione cui il fato ha consegnato i protagonisti, quanto per denunciare ingiustizie e soprusi sociali. Doveva essere il primo episodio di un trittico in cui pescatori, zolfatari e contadini lottavano per liberarsi dalla miseria. Con lui si stava consolidando la tendenza a una rappresentazione letteraria della realtà lontana da naturalismi ottocenteschi e nutrita piuttosto di poetiche jamesiane e freudiane. Visconti punta al realismo mostrando già alcune caratteristiche narrative dense di sviluppi futuri, come il gusto per le storie distruttive, la predilezione per la sconfitta dei personaggi e la loro condanna alla solitudine. Per quanto riguarda la tecnica espressiva già nella *Fine di Angelo* è chiara l'allusione all'uso di un linguaggio visivo, cinematografico, confermato nel testo dattiloscritto dalle descrizioni di ambienti, paesaggi e personaggi, dalla presenza del colore in funzione connotativa, con una netta prevalenza delle gradazioni scure, dei toni spenti che conferiscono alle immagini un'atmosfera cupa e cimiteriale. Il colore vivo viceversa sarà il segno del disordine; quasi maniacale è poi la fedele riproduzione fisica di personaggi e di ambienti. Si tratta di tecniche di rappresentazione che travaserà nel cinema, certamente ambito molto più congeniale a un autore che pubblica un unico racconto, sul "Corriere Padano" del 5 aprile 1942¹³.

Dunque *Angelo* si apre con una lunga scena ambientata in un veicolo molte volte ripreso nella narrazione viscontiana, la carrozza¹⁴, su cui viaggiano una madre e un figlio, minuziosamente descritti. Anche il cocchiere, la strada, l'atmosfera umida e fredda di novembre sono rappresentati con un'insistenza quasi maniacale sui particolari. S'indovina un rapporto affettuoso tra i due, reso ancora più tenero da parte della madre per l'evidente stato di infermità del ragazzo, pallido e visibilmente sofferente. È malato e con un flash back suggerito dalla presenza del cocchiere, Angelo ricorda gli anni dell'infanzia, quando giocava con la piccola Anna, figlia di quel Pin Cerruti che ora lo sta riportando a casa. I giochi, cui partecipava anche il fratello Franco, si svolgevano nella scuderia e nel fienile di Pin, che a volte si lagnava con i suoi genitori per il disordine che i tre ragazzi lasciavano. Visconti ambienta parte del capitolo in uno spazio che conosce bene, data la sua ben nota

14 La carrozza, che lo scrittore aveva nelle rimesse del castello avito è veicolo molto usato dai protagonisti viscontiani, da *Senso* al *Gattopardo*.

passione per i cavalli. Qui è sottolineata la debolezza costitutiva di Angelo Cobelli, su cui il fratello maggiore riusciva sempre a far ricadere la colpa. Ed è lui a iniziarlo a un eros che il piccolo istintivamente rifiuta. Angelo, tornato al presente, guarda con attenzione la madre e scopre la sua stanchezza, che attribuisce anche alla sua condizione di schiava del marito tiranno, quel padre che il ragazzo ricorda con terrore. Ma non riesce ad abbracciarla, nonostante senta la comunanza di un destino duro, e nonostante la donna abbia con lui un atteggiamento protettivo. È la flebite ad arrecargli dolore, ma soprattutto la realtà di un ritorno che dopo due mesi di ospedale gli toglie qualsiasi illusione covata lontano da casa. Anche la madre era stata lungamente malata, ed era toccato a lui assisterla. In questa circostanza i due avevano intessuto un tacito rapporto d'amore che non aveva saputo trovare la via per tradursi nella « traboccante pena della tenerezza ». Arrivato a destinazione, nella fredda atmosfera nebbiosa, Angelo osserva la via in cui abita la sua famiglia, via delle Stalle, ed è preso dalla paura per le ore che verranno, per lui e per la madre seppur, come sempre, sia incapace di dire.

Come si vede, la sequenza delle scene prepara a una situazione di disagio e conflittualità familiare, aggravata dalla malattia che mina la resistenza fisica dei due soggetti, più deboli rispetto al padre tiranno, e resa ancora più dolorosa dall'indigenza che obbliga la madre a un lavoro faticoso. Il narratore insiste dunque sulla povertà come una delle cause della disgregazione familiare, e ambienta il racconto in una periferia cittadina che ha ben conosciuto, trattandosi di Piacenza, nelle cui vicinanze c'era appunto il castello di Grazzano, rudere fatto restaurare dal padre, Giuseppe Visconti di Modrone, e circondato da costruzioni che ricordano un borgo medievale. Il rapporto madre-figlio lascia presagire coinvolgimenti e complicazioni future, trattandosi di due persone simili che devono fronteggiare un nemico comune. Forse, nel ruolo della madre, è proiettata la sua balia, Maria Polesana Canova, di Mugnai, una frazione di Feltre, che lo allattò tra il 1906 e il 1907 e alla quale rimase molto legato. Certamente ben diversa era la madre vera, la colta ed elegante Carla Erba, il cui patrimonio è stato fondamentale per il mantenimento dello stile di vita dei Visconti. Ed è proprio lei a mantenere, in questo 'abbozzo di romanzo, il resto della famiglia.

Il secondo capitolo punta l'obiettivo sulla strada periferica dove abita la famiglia di Angelo, via delle Stalle, zoomando sui suoi modesti aspetti architettonici. Insiste nella descrizione dei suoni e degli odori, e puntualizza le caratteristiche di alcuni abitanti, il maniscalco, lo stalliere Pin Cerruti, la lavandaia signora Venera, la droghiera Dolores, figura che troneggia nella sua bottega minuziosamente descritta grazie alla maestosità straripante dei suoi attributi carnali che la rendono unica. A lei e alla sua storia di emigrata dal Sud America viene dedicato una metà del capitolo, che racconta di come si sia costruita la sua fortuna e perché abbia poi sposato un uomo mingherlino, considerato un fallito dai suoi e ora invidiato per il conquistato benessere. Rimasta vedova, Dolores, golosa di intrugli di cioccolata calda, intrattiene rapporti amicali, seppur non esenti da ammiccamenti sensuali, con l'aitante garzone del panettiere. Il tono di questa parte del racconto è bonaria-

mente satirico. Dopo uno stacco il racconto torna ad Angelo, che è fatto scendere con fatica dalla carrozza ed è accolto dalla figlia del cocchiere-stalliere, Anna, preoccupata per il suo aspetto di malato. Sale le scale, insieme alla mamma, la signora Sabina, e avverte un disagio e un disorientamento penosi, anche per l'affollarsi di ricordi che ogni particolare lungo il tragitto gli fa tornare. Ma c'è una novità, rappresentata dalla presenza di uno sconosciuto, il signor Tanino, sistemato nella sua stanza dal padre, per tutti i due mesi della sua degenza all'ospedale, dove era ricoverato per tifo. Si capisce che una comunicazione importante dovrà riguardare il ragazzo. La casa e l'arredamento dei Cobelli è descritto minuziosamente, degradato rispetto alla condizione agiata, quasi borghese, degli inquilini precedenti. Il capitolo si chiude con l'invito della signora Sabina ad andare a tavola.

Queste pagine contengono molte divagazioni su personaggi che poi non ritroviamo, e che probabilmente avrebbero avuto il compito di allargare la scena rispetto all'ambiente familiare di Angelo. Viene creata un'atmosfera sospesa, come se il perno del racconto dovesse ruotare proprio sulla presenza inquietante di quello sconosciuto che però i genitori conoscono bene.

Il terzo capitolo è tutto d'interni: vediamo prima la camera da pranzo dove la madre serve la cena, durante la quale Angelo pensa di venire finalmente a sapere alcune decisioni del padre che lo riguardavano; poi la camera da letto, che prima Angelo condivideva con Franco, ora a Milano per lavoro, e che ora deve coabitare con Tanino. L'estraneo si mostra sempre in atteggiamento familiare con i genitori, ma il narratore non rivela i motivi per cui si è insediato a casa loro. Come sempre è analitica la carrellata sulla stanza e gli oggetti che la abitano, nonché sulle espressioni e i movimenti di Angelo, che soffre sia fisicamente, per il freddo e l'umido del tardo autunno piacentino, che psicologicamente, per la mancanza di calore umano e l'incertezza del suo futuro. Con lenta misura del tempo, vediamo il giovane lasciarsi cadere nel sonno tra rumori familiari e svegliarsi all'improvviso per l'urlo proveniente dalla vicina ferrovia. Tra ricadute nel sonno e torpidi risvegli, nell'alternanza tra attenzione vigile e perdita di coscienza dovuta a una febbriattola, l'adolescente, terrorizzato ora come altre volte nel ricordo, sente la signora Sabina e l'ospite parlare di lui: preoccupati che il padre non gli abbia ancora rivelato nulla, fanno capire che la decisione che lo riguarda è da mettere in relazione a un grave dissesto economico. Angelo capisce che dovrà andare a lavorare, nonostante la madre esprima preoccupazione per la sua debolezza fisica. Sente infine entrare l'estraneo, e percepisce nel buio della camera «i fermenti brutali del corpo maturo» (p. 45), il rumore dei gesti, irritanti, che frugano e grattano il corpo nudo. L'estraneo turba il «pudore allarmato dell'adolescente» (ibidem) ma senza rendersene conto, tanto è vero che non appena si accorge che non dorme, si rivolge a lui svelandogli che anche la madre dovrà tornare a lavorare alla clinica Castelli, con pesanti turni notturni. Anche Angelo, come sta già facendo Franco, dovrà dare una mano, dal momento che il padre ha gettato la famiglia sul lastrico, avendo perso tutto in iniziative sballate. La scena si chiude su una spiacevole sensazione, provocata dall'aleggiare di un evento misterioso, che

già ha fatto soffrire anche in passato i due fratelli e che produce il ricordo: «Vede suo padre, livido, violento, incoerente. E il viso piccolo, ermetico della mamma. Sono ai due estremi della breve tavola, del tinello, e lui e Franco che non sanno più se ridere o scoppiare a piangere insieme davanti a quel mistero. Anche ora il mistero si ripresenta così drammatico e oscuro. Anche ora gli par di non capirne esattamente il senso, ma non si arrischia a chiedere di più, tanto lo spaventa la voce dell'ospite insediato nella loro casa e con il quale non può come con Franco abbandonarsi al riso isterico dei bambini che hanno paura» (47-8).

Il capitolo mette a fuoco il muto rapporto armonioso con la madre e la latente conflittualità nei confronti del padre. La presenza dello straniero dilata il tempo del confronto diretto con il genitore, deciso a mandarlo a lavorare. Si riconosce qualche calco lessicale verghiano: «“Dove è andata la roba?” - domanda Angelo bruscamente» (47), prima di sapere che è stata venduta. Ma la figura paterna ha ora qualcosa di torbido e di oscuro che, come prevedibile, lo pone non a fianco, ma per certi aspetti contro la madre. La solidarietà familiare non è più simbolizzata dal «pugno chiuso – un pugno che sembrava fatto di legno di noce» perché «per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro», come recita padron 'Ntoni ad apertura dei *Malavoglia*. Il mistero, appunto, sta probabilmente nel rapporto complesso che unisce tra loro i genitori e l'ospite con cui Angelo deve condividere la stanza.

La situazione potrebbe preludere al passaggio di Angelo dall'adolescenza alla giovinezza: ci si potrebbe aspettare una reazione del ragazzo, o di rifiuto della decisione paterna, e dunque di rottura con l'ordine familiare o di accettazione, che avrebbe presupposto comunque l'uscita da una condizione protetta. Si percepisce che il padre ha sbagliato, abdicando in qualche modo al suo ruolo. Secondo James Hillman¹⁵, che ha studiato le fasi della crescita, il tradimento paterno è necessario per far crescere il figlio e fargli trovare altrove una nuova fiducia. Questa ha comunque in sé il germe del tradimento, ma se non c'è non ha senso l'inganno, che spinge a prendere atto delle proprie nuove responsabilità. Il fatto è che Angelo non ha fiducia nel padre, piuttosto nella madre e dunque ricade in quella casistica che Hillman vede come alternativa a una crescita regolare. A volte infatti, dinanzi al tradimento, subentra il meccanismo di difesa della negazione: se in un rapporto veniamo abbandonati, siamo tentati di negare il valore dell'altra persona, di vedere, improvvisamente, tutte le sue ombre che naturalmente nella situazione di fiducia primaria non esistevano. Un'altra reazione, per lo studioso, è quella di abbracciare una solida filosofia di cinismo, che permette di ghignare, o ancora, di tradire se stessi, rifiutando di essere ciò che siamo: cominciamo ad ingannarci con scuse e pretesti e il tradimento di sé diviene niente altro che la definizione di Jung della nevrosi: *uneigentlich Leiden*, sofferenza non autentica. Non si vive più la propria forma di sofferenza, ma si tradisce se stessi per mancanza di coraggio di essere. Oltre alla negazione, al cinismo e all'autotradimento c'è

¹⁵ J. Hillman, *Il tradimento* (1964), in: Idem, *Puer aeternus*, trad. it. di A. Bottini, Milano, Adelphi, 1999, pp. 11-49.

però una quarta possibile soluzione, negativa, un altro pericolo, che chiameremo paranoide, creare, per proteggersi da un nuovo tradimento, un rapporto perfetto. Rapporti di questo genere richiedono il giuramento di lealtà e non tollerano incertezze nella loro stabilità. Un amico che non deve abbandonare mai. Non devono rimanere fessure. Ma se il tradimento coesiste con la fiducia, come seme contrario in essa sepolto, l'esigenza paranoide di un rapporto senza possibilità di tradimento non può basarsi sulla fiducia, ma è piuttosto una convenzione intesa a escludere il rischio. Come tale appartiene più alla sfera del potere che all'amore. Poiché lo scopo della guida psicologica è che l'altro divenga autosufficiente, ad un certo momento sarà necessario abbandonarlo a sé stesso, privarlo di ogni aiuto umano e lasciarlo ad sperimentare il tradimento nella sua interiorità, dove egli è solo. Come dice Jung «... poiché so per esperienza che ogni coazione, che si tratti di una lieve suggestione o di persuasione, o di qualsiasi altro mezzo di alterazione, non fa altro, in ultima analisi, che ostacolare l'esperienza più alta e più decisiva, cioè il trovarsi soli col proprio «Selbs» o qualsiasi altro nome si voglia dare all'oggettività dell'anima. Essi devono esser soli, non c'è scampo, per fare l'esperienza di ciò che li sorregge quando essi non sono più in grado di sorreggersi da sé. Soltanto questa esperienza può dar loro una base indistruttibile»¹⁶.

Angelo ha già esperienza di tradimento, quella del fratello che però è scomparso dalla scena. Ammalandosi, si è legato di più alla madre, e sta dilazionando il momento del distacco. La malattia ha bloccato la crescita, tanto è vero che il corpo del ragazzo smagrisce, il ginocchio si gonfia, forse, come le caviglie di Edipo. E si avvia verso una situazione che potrebbe condurlo alla conquista di un rapporto che Hilman definirebbe di tipo «perfetto», cioè paranoide.

Il quarto capitolo si apre in un ambiente noto, la stalla, ove stanno i cavalli. Questi, dice l'autore, gli ricordano infatti l'infanzia; ma Angelo esce da lì, si sposta sulla soglia, quindi attraversa la corte dove «il gelo costruiva una filigrana di cristallo leggero» (50) per ritrovarsi sulla via delle Stalle. Da qui proviene il rumore dei colpi della scure maneggiata da Tonino, un orfano lombardo capitato a Piacenza all'età di sedici anni per cercare lavoro. Di carattere chiuso, dalle idee giudicate un po' sovversive, non era entrato in confidenza con nessuno, seppure col tempo era stato apprezzato per la sua natura schietta. Ora è sui vent'anni e la sua mancanza di rapporti con l'altro sesso suscita qualche pettegolezzo. Aveva conosciuto Angelo da tempo, quando veniva con una certa regolarità, due volte alla settimana, a ritirare la legna per casa: si era accorto di aspettarlo con impazienza. E qui si inserisce naturalmente un altro flash back: il giorno in cui non si era presentato, Tonino, preoccupato, aveva portato di persona le fascine dai Cobelli, per vedere se il bambino avesse bisogno d'aiuto. Infatti aveva la febbre e la signora Sabina, colpita da tanta attenzione, aveva lasciato il legnaiolo col figlio. Qui Visconti è molto preciso nell'individuare il rapporto tra i due, ma anche nel sottolineare che allora Angelo era ancora un bambino, mentre ora è adolescente,

16 C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, trad. it. di R. Bazlen, Roma, Astrolabio, 1950, p. 39.

come ha ricordato poc'anzi. «Ora i loro stati d'animo differivano nel fatto che se per Tonino, che quella situazione aveva voluto quasi inconsciamente, rappresentava una inquietudine e un impaccio, per Angelo invece, che non chiedeva né il perché né il come il legnaiolo fosse capitato lì, rimaneva l'accontentamento di quella presenza e non desiderava saperne di più» (54). I due avevano discorso, Angelo diceva di star meglio per non far venire il medico, che non gli piaceva, ma Tonino lo aveva invitato a fidarsi delle cure. Il «bambino» aveva aggiunto poi che lui la febbre ce l'aveva avuta spesso, permettendogli così non solo di riposare ma anche, alle volte, di fare dei sogni strani che gli piacevano. Angelo, divenuto più ciarliero, aveva poi raccontato che appena guarito sarebbe tornato in cantoria per cantare, nonostante la contrarietà del padre a frequentare i preti. Anche Tonino aveva espresso la stessa riserva sugli uomini di chiesa, facendo riflettere il malato. A casa Cobelli infatti il padre faceva delle sfuriate su qualsiasi argomento «che fossero contro preti o altro. Ma ora, in bocca a Tonino, le stesse ingiurie prendevano un significato diverso e ad Angelo quei propositi pareva di udirli per la prima volta, perché gli spiacevano in bocca all'amico» (55). Questi gli raccontava che la domenica, piuttosto che al Duomo, andava a camminare lungo il Po, ma ricordava bene che all'età di Angelo anche lui, ben sistemato e pettinato dalla mamma, andava a messa, dove gli piaceva sentire il rumore delle sedie smosse; festosa erano poi l'uscita sul sagrato pieno di sole e il gironzolare a mani in tasca in mezzo alle ragazze, prima di andare a desinare. Aveva dunque promesso che la prima domenica di pioggia sarebbe andato al Duomo a sentire Angelo. Quando la signora Sabina era tornata per dare qualcosa da mangiare al malato, anche Tonino si era preoccupato dal rifiuto deciso di ogni cibo, e si era offerto di andare a chiamare il medico. Il commento di Visconti è significativo: «Era già filato via, felice di essere proprio lui a procurare il medico all'amico, quasi per questo si sentisse diventare indispensabile alla famiglia. Nella strada si domandava come tutto ciò non fosse capitato molto prima. Ora la familiarità che si stabiliva così facilmente fra lui e Angelo gli pareva cosa naturale e logica. Poiché quel sentimento che in loro era maturato misterioso in tanti incontri muti sbocciava ora di colpo, denunciando il terreno fertile» (57). Dopo che Angelo è stato ricoverato per il tifo, gli scrive una lettera, che però non gli viene recapitata subito perché febbricitante e che dunque non ha risposta. Preoccupato, vorrebbe chiedere notizie ai familiari, ma teme di essere indelicato. Vorrebbe andarlo a trovare ma si limita a fare un paio di giri intorno all'ospedale. Tornando a casa imbocca una strada che, senza che l'abbia voluto, lo porta diritto davanti al Duomo. La descrizione è, ovviamente, molto particolareggiata, e colpisce quella del campanile che portava «in cielo lo splendore un po' spento di un angelo d'oro» (59), ovvero di rame dorato che in effetti dal 1341 svetta sull'intero complesso.

Due mesi dopo i due amici si incontrano: Tonino accoglie con affetto Angelo, che lo ringrazia della lettera e che si lamenta del dolore provocatogli dalla flebite. È a questo punto che il legnaiolo gli chiede se il padre desisterà dal suo progetto di «mettervi sotto tutti quanti» (62). Rivela così ad Angelo ciò che tutti sapevano

tranne lui, e riporta le chiacchiere della gente che indicavano in una certa Anita la causa del dissesto economico della famiglia. Per colpa sua la mamma era dovuta tornare a lavorare. Angelo non capisce bene il senso di ciò che gli viene raccontato, e si chiede con fastidio perché mai Tonino si occupi degli affari di casa sua, mentre percepisce con chiarezza che quelle rivelazioni avrebbero portato un malessere nuovo. Tonino, che per un po' insiste sulla descrizione dell'Anita, capisce che è meglio tacere, e aggiunge solo che gli dispiace per sua madre. Angelo, contento di questo apprezzamento, si tranquillizza e gli chiede di andare insieme, quella sera stessa, a passeggiare verso il Po, per quanto il dolore alla gamba glielo conceda. Lo scrittore comincia ad analizzare il sentimento di Angelo verso la madre, il cui pensiero «è lontano e il suo spirito chiuso e preoccupato, teso nella volontà disperata di non arrendersi, di non piegare, ma di apparire energica agli occhi gelosi del figlio» (64). Timido, di solito si rivolgeva alla madre in maniera dura, probabilmente per sentirla reagire e rianimarsi. Ora, tornato a casa nella fredda mattina invernale, voleva interrogarla, chiederle cosa sapeva anche rispetto alle chiacchiere che Tonino gli aveva riferito. Mentre è fermo alla fine di una rampa di scale per riprendere fiato, dal pianerottolo scende una donna che pare non essersi accorta di lui. Adorna di una boa di volpe spelacchiata, incrocia per un attimo il suo sguardo: «Rimase l'odore di [...] e soprattutto la sensazione di quegli occhi così chiari e trasparenti» (66).

Qui il testo si interrompe. Ma non possiamo non notare che gli occhi di Angelo sono gli stessi della prostituta, quasi fosse lei la madre. E sappiamo che le dicerie indicavano il padre nel conte Emanuele Castelbarco, marito di Wally Toscanini, che il regista chiamava zia. Lo rivela Gaia Servadio nel suo *Raccogliamo le vele* (Feltrinelli), suggerendo che forse da lì nasce l'interesse di Visconti per l'incesto, che in modi e con sensibilità diverse affronta in diversi suoi lavori cinematografici, tratti da testi letterari. In effetti, se è vero quanto dice la Servadio, era difficile proseguire un racconto che metteva in campo forse troppi temi che si stavano affastellando, la dissoluzione della famiglia, la malattia, l'adolescenza e la difficoltà di rapportarsi a figure femminili, se a tradire è la madre. Ma gli elementi che abbiamo sono davvero pochi per prevedere lo sviluppo narrativo di un racconto, che tuttavia postula un finale di morte sacrificale, quale suggeriscono il nome del protagonista, la sua postura finale e la figura osservata sul campanile della cattedrale, legati tra loro in una stringa che non chiarisce il senso, anche se lo reclama.

Umberto Orsini: una testimonianza

A CURA DI PAOLO QUAZZOLO

Umberto Orsini è stato uno degli attori di Visconti, avendo più volte lavorato con il grande regista milanese sia sul palcoscenico, sia sul set. A teatro Orsini ha recitato nell'*Arielda* di Giovanni Testori, andata in scena al Teatro Eliseo di Roma il 22 dicembre 1960 e in *Tanto tempo fa*¹ di Harold Pinter, ultimo spettacolo di prosa diretto da Visconti, che debuttò a Roma, al Teatro Argentina, il 3 maggio 1973. Al cinema, invece, Umberto Orsini ha lavorato ne *La caduta degli dei* (1969) e in *Ludwig* (1973).

Visconti è stato un regista sia cinematografico sia teatrale: c'è differenza tra questi due volti dell'artista?

No, non c'erano grandi differenze, se non quelle legate al diverso mezzo utilizzato. E, in fin dei conti, anche l'attore che recita sia a teatro, sia al cinema, si adatta al mezzo che ha di fronte. Possiamo dire che mentre al cinema sai che c'è una visione parziale dell'insieme, quindi il sentimento e l'espressione sono accompagnati da un primo piano o da un avvicinamento di camera, a teatro viceversa devi riuscire ad attirare lo sguardo dello spettatore su di te con tecniche del tutto diverse rispetto al cinema. Visconti, a teatro, aveva la capacità di isolare un attore mentre recitava un monologo, quasi ci fosse un primo piano o una camera in

¹ Il testo di Pinter è meglio conosciuto con il titolo *Vecchi tempi*.

avvicinamento, riuscendo così a farlo emergere dal contesto collettivo. Tuttavia la sua cifra comune, tanto a teatro che al cinema, era la grande esigenza e la meticolosità che metteva nel dirigere gli attori.

Gli studiosi hanno spesso sottolineato sia la cura meticolosa di Visconti sia, soprattutto a teatro, il suo atteggiamento a tratti crudele verso gli attori: è vero?

Absolutamente sì. E posso dire di aver assistito a delle scene davvero paurose. Ma, nonostante questo, io devo molto a Visconti perché lo spettacolo che, in qualche modo, fece scattare la mia vocazione per il teatro, fu proprio una sua messinscena, *Morte di un commesso viaggiatore*, che vidi nel 1951 al Teatro Nuovo di Milano. È stato un grandissimo spettacolo, dove c'era un cast incredibile, a partire da Paolo Stoppa e Rina Morelli che erano i capocomici, e poi Giorgio De Lullo, Marcello Mastroianni e molti altri ancora. Ne rimasi folgorato, e mi augurai di poter fare un giorno quello stesso mestiere che dava così tante emozioni al pubblico. E fui fortunato, non solo perché ebbi poi l'opportunità di lavorare proprio con Visconti, ma anche perché ho interpretato *Morte di un commesso viaggiatore* e numerose altre opere di Miller, autore che è tornato costantemente nel corso della mia carriera artistica.

Di quello spettacolo visto nel 1951 mi colpì soprattutto la fattura: ed effettivamente quello di cui spesso si parla è proprio la confezione viscontiana, che era esemplare sia a teatro che al cinema. Pensiamo ad esempio al film *La terra trema*, dove sembra che ci sia solamente una fotografia della realtà, ma non è così: si tratta di una realtà ricostruita con toni quasi favolistici. E, a questo proposito, soprattutto quando il film era un adattamento da un romanzo, Visconti aveva la grande capacità di saper raccontare la storia. Tornando alla confezione degli spettacoli, posso assicurare che quella meticolosità che viene talora rimproverata a Visconti come una sorta di mania, era davvero tale. *Nella caduta degli dei*, uno dei due film viscontiani in cui ho lavorato, ad un certo punto si vede una tavolata dove siedono tutti i protagonisti della vicenda. Verso la fine della sequenza arrivano dei camerieri con vassoi chiusi da coperchi d'argento: la scena, che fu girata a Cinecittà, finisce bruscamente a quel punto, prima che i coperchi vengano sollevati e soprattutto prima che lo spettatore possa vedere cosa c'è dentro. Questo perché Visconti non era assolutamente contento di quanto era stato messo in quei vassoi.

Ma Visconti, che ben sapeva di questa sua meticolosità, era pronto anche a scherzarci sopra. Ricordo che stavamo girando la scena di *Ludwig* in cui il mio personaggio, il conte von Holstein, assieme a un gruppo di altri militari, interpretati da attori tedeschi, sono in una sala del castello in attesa di arrestare il protagonista. Poiché il mito della meticolosità di Visconti circolava anche tra gli attori tedeschi, egli decise di fare uno scherzo. Dovevamo bere dello champagne ed egli mi disse di controllare se fosse sufficientemente gelato. Allora io, stando al suo gioco, dissi di no: Visconti bloccò le riprese, fece portare dell'altro ghiaccio e rimanemmo per dieci minuti ad aspettare, fintantoché il regista decise che lo champagne era sufficientemente freddo. Se si osserva con attenzione, si vede nel

film che gli attori tedeschi bevono questo champagne in un modo che certamente nessuno avrebbe potuto insegnare loro. Al di là dello scherzo, è evidente che Visconti sapeva che quando sulla scena o sul set c'era qualcosa di autentico, gli attori reagivano in modo del tutto diverso. E queste non possono quindi essere considerate soltanto delle inutili manie.

E a teatro, come si lavorava con Visconti?

Visconti mi ha diretto in due spettacoli, *L'Arielda* e *Tanto tempo fa*. Per *L'Arielda* di Testori la scenografia era stata ideata dallo stesso Visconti e fu una delle sue creazioni più incredibili. Rappresentava in modo fortemente realistico una serie di palazzi che si perdevano in prospettiva. Ricordo che nella parte destra della scena, verso il fondo, c'era anche un ponte sul quale Visconti si divertiva a far passare delle macchinine. Sulla sinistra invece c'erano degli alberi vicino ai quali dovevo interpretare una scena assieme a Lucilla Morlacchi. Rivestivamo i panni di due fidanzatini e ricordo che, durante le prove, non sapevo come muovermi. Allora Visconti mi disse di pensare a una serie di gesti che fossero poco usuali nel rapporto con una fidanzata. Io avevo in tasca un pacchetto di sigarette e, tiratolo fuori, gli diedi un paio di colpi con la testa. «Bene – mi disse Visconti – allora farai tutta la scena come se stessi palleggiando con un immaginario pallone. Poi afferra un sasso e fingi di lanciarlo in platea». E così la scena era stata costruita in maniera incredibile! Ho capito che il suo insegnamento, se c'era terreno fertile, funzionava attraverso i suggerimenti. Viceversa, con altri attori, anche bravissimi ma meno ricettivi, operava tramite una vera e propria imposizione del gesto, con una serie di indicazioni precisissime che poi dovevano essere rispettate alla lettera. Insomma, quando vedeva che non c'era una risposta immediata, inchiodava gli attori a una gestualità che lui aveva in mente e che pretendeva venisse riprodotta con esattezza.

In sostanza, per la mia esperienza, posso dire che aveva modi diversi di dirigere gli attori, in base a chi aveva di fronte e a come reagiva. In generale, l'attore si butta se c'è una "rete" che lo protegge e Visconti era come una sorta di protezione che ti riparava dal ridicolo e dall'eccesso. Io, che allora venivo da un'esperienza tutto sommato limitata, mi buttavo sapendo che lui c'era. Per esempio, in *Tanto tempo fa* di Pinter, correggeva costantemente solo le mie due compagne di lavoro, Adriana Asti e Valentina Cortese: io quindi finii per convincermi che non si occupasse di me. Provai allora a cambiare tutta l'impostazione interpretativa che avevo dato il giorno prima a un lungo monologo. Provavamo a casa di Visconti – era già malato e si muoveva con difficoltà – e, alla fine del monologo, non mi disse niente. Allora gli feci notare che avevo cambiato tutto, e lui mi disse «L'hai fatto bene ieri e l'hai fatto bene oggi». Fu una grande soddisfazione, ma anche un insegnamento, perché lui riusciva a vedere che dentro la recitazione c'era non solo una diversa intonazione, ma soprattutto un pensiero diverso. Negli anni che sono riuscito a stare vicino a Visconti, anche fuori dal lavoro, non l'ho mai sentito teorizzare e non ricordo che abbia mai detto o fatto sciocchezze.

Come lavorava Visconti sul testo?

Al cinema non sempre ebbe a disposizione testi ottimali. *Ludwig*, a mio avviso, non era una grande sceneggiatura, era una sorta di feuilleton dalle vaste proporzioni. In realtà il montaggio integrale, quello che fu ricostruito dopo la morte di Visconti, dà ragione in qualche modo alla sua voglia di raccontare una storia con tempi molto dilatati. Se oggi fosse ancora vivo, sarebbe stato un eccezionale regista di serial, perché era un narratore di largo respiro: *Ludwig*, se visto in televisione a episodi di 45 minuti, sarebbe splendido, mentre visto tutto insieme è effettivamente troppo lungo. A teatro, nel caso di *Tanto tempo fa* di Pinter, l'ultimo testo che mise in scena e che gli venne in qualche modo imposto, era evidente che non gli piaceva. Tuttavia, essendo costretto a farlo, in qualche modo si ribellava, ben sapendo che i produttori non avrebbero potuto fermarlo. In realtà Visconti non capiva e non amava assolutamente Pinter. Ricordo che sulla quarta di copertina del testo originale si diceva che l'autore inglese aveva scritto anche dei drammi radiofonici. E allora, con una grande cattiveria, Visconti esclamò: «Ho capito perché questo scrive con tante pause, perché in mezzo ci mette la pubblicità». Il tutto era in qualche modo acuito dal fatto che Pinter stava lavorando, assieme a Losei, alla sceneggiatura per un film su Proust, nello stesso momento in cui Visconti stava ideando, assieme alla Suso Cecchi D'Amico, un film sullo stesso argomento.

Tanto tempo fa non fu uno spettacolo grandissimo e sicuramente assai poco pinteriano. Dopo le prime recite venne proibito da Pinter stesso il quale, dopo averlo visto, non riconobbe la sua poetica. Lui infatti voleva una sorta di clonazione dei suoi spettacoli, mentre Visconti, per disprezzo, lo aveva completamente stravolto. In verità la questione era scoppiata soprattutto a causa della traduzione, in quanto Visconti l'aveva commissionata a Gerardo Guerrieri, rifiutandosi di utilizzare quella ufficiale approvata da Pinter. Lo spettacolo andò in scena all'Argentina di Roma e poiché a Visconti non piaceva che noi recitassimo sul palcoscenico, fece costruire, in mezzo alla platea, una sorta di ring, spostando una parte delle poltrone in palcoscenico. Alla prima, ormai malato, si nascose in un palco da dove seguì lo spettacolo. A teatro giunsero tutti i suoi attori che alla fine, scopertolo, gli tributarono un'autentica standing ovation. Lui, appoggiandosi al bastone, si fece forza e si alzò per ringraziare: fu l'ultimo applauso che ricevette in vita.

Aveva coscienza che quello fosse il suo ultimo spettacolo di prosa?

Non credo, anche perché stava lavorando ad altri progetti soprattutto cinematografici come *L'innocente*. In realtà, amante della buona tavola sino all'ultimo, non era consapevole di morire come poi è successo.

***L'Arialda* è stato uno spettacolo dalla sorte infelice: contestazioni a Roma e poi bloccato a Milano dalla censura per oscenità: uno spaccato della piccolezza dell'Italia di quegli anni. Cosa ricorda delle recite romane e milanesi?**

Le recite romane ebbero una prima burrascosa con fischi e contestazioni in sala dovuti sia ai temi dell'omosessualità, sia per polemizzare contro Visconti. Alla

fine della recita il regista fece dal palcoscenico il gesto dell'ombrello al pubblico, e quell'immagine finì su tutti i giornali. Fino a pochi giorni prima, causa l'argomento trattato dal testo, non sapevamo se avremmo avuto, da parte della censura, il permesso di andare in scena. Stoppa, Morelli, Visconti ed io andammo al Quirinale nella speranza di parlare con Gronchi, che tuttavia non ci ricevette. Nonostante ciò su tutti i giornali parlarono di noi e del nostro caso. A Milano le cose andarono anche peggio. Dopo la prima al Teatro Nuovo il giudice impedì la prosecuzione delle rappresentazioni. Era una compagnia privata e Paolo Stoppa, il capocomico, la prese molto male. In realtà, sebbene ci dispiacesse per come era finita, alcune repliche erano state fatte, al tempo c'era molto lavoro e quindi ciascuno se ne andò via abbastanza sereno.

In quell'occasione Visconti diresse una delle più grandi attrici del nostro teatro, Pupella Maggio. Celebre esponente della tradizione napoletana, la Maggio più che imparare a memoria la parte, era solita andare a soggetto. Un giorno, durante le prove, Visconti la mise sul palcoscenico assieme a Lucilla Morlacchi e chiese loro di fare un'improvvisazione. Il risultato fu così incredibile che il regista disse loro di fare quella scena sempre così: contrariamente alla sua consuetudine di dirigere gli attori con precisione, le lasciò assolutamente libere. La scena si adattava perfettamente a quello spettacolo che, contrariamente a tutti gli altri di Visconti, era volutamente "sporco" e sgrammaticato. Questo era Visconti, nei suoi contrasti e nelle sue contraddizioni, ma sempre guidato da una grande intelligenza.

Gli studiosi si sono spesso chiesti perché Visconti non abbia mai voluto documentare filmicamente i suoi spettacoli teatrali.

Allora non si usava molto documentare gli spettacoli e se si lo faceva, si preferiva riprendere soprattutto in studio. Del teatro di Visconti rimangono solo piccoli frammenti filmati. È davvero un peccato in quanto ci manca la testimonianza diretta di spettacoli che appartengono alla storia del teatro e non solo italiano. Devo dire che mi sento portatore di una memoria storica, essendo uno degli ultimi rimasti di quella generazione che ha ruotato attorno a Visconti. Di lui tuttavia ci rimane il cinema e chi ha lavorato con lui sul set conserva i ricordi di un grande maestro. Sempre molto attento, non gli sfuggiva nulla di quanto accadeva intorno. In *Ludwig*, la scena finale, quella che si svolge ai bordi del lago dove il re viene ucciso, era stata ripresa con una nuova tecnica che faceva uso, contemporaneamente, di tre macchine. Ripetemmo più volte la scena e, sapendo di essere lontano da Visconti, a una delle riprese chiesi al primo assistente di contravvenire alle indicazioni del regista e di stringere su di me mentre entravo tenendo un ombrello nero puntato verso la macchina. Pur essendo molto lontano, Visconti se ne accorse visionando alcuni giorni dopo il girato. Me lo fece notare, e sebbene lui non avesse immaginato la scena in questo modo, mi disse che tuttavia l'aveva montata proprio così perché gli era sembrata la migliore tra quelle girate. Pur avendo trasgredito, ottenni un riconoscimento incredibile, perché sapevo che la sensibilità dell'operatore non era la stessa di Visconti e non poteva essere la stessa della mia: eravamo tutti artisti!

