

Luchino Visconti oggi: il valore di un'eredità artistica

a cura di
Massimo De Grassi

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

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 proccace 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 *Ossessione* 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 «Ossessione»*, "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 trascinate 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 fanno, 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 cinefilico 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

ER/BR

Divisione II Sez. _____
Prot. N. 12413 Allegati _____

Roma, 26-1-1942 XX

ALLA SOCIETÀ ARNO FILM

Via Arno 33

OGGETTO:

Soggetto cinematografico.

PALUDE

ROMA

Federazione Naz. Fadc.
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 dallo 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.