

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 indubie 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 Bolagnos. 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*. Arre <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 ondeggianti 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 anedddotica. 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 péremptives, 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 l°, présent, qu'il le veuille ou non. A travers les objets qu'il aime, qu'il entrepose 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'angolazione 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 Gallé, 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 a 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=1e-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 Castelgandolfo (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 "géométrique" 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, congratulandosi 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 Dalì [...] 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 Dalì, 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 Dalì, 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 l'idea del settecento a cornice dell'intrigo, del balletto, realizzato da Dalì 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 Dalì 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 Dalì 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 Dalì, 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 Dalì 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 guttusiiane 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. CXCIII.

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'esperata violenza della scena, che dovrebbe essere di seduzione, per quanto forzosa, 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 *Custoda* di Alberto Pollio (Roma 1935) con postille manoscritte dello stesso Visconti.

69 Chiude la lista dei materiali una litografia ottocentesca: «Najmiler 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, CapPELLI, 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.

potavano 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. Demoriano,
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. Demoriane, *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. Demoriane, *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



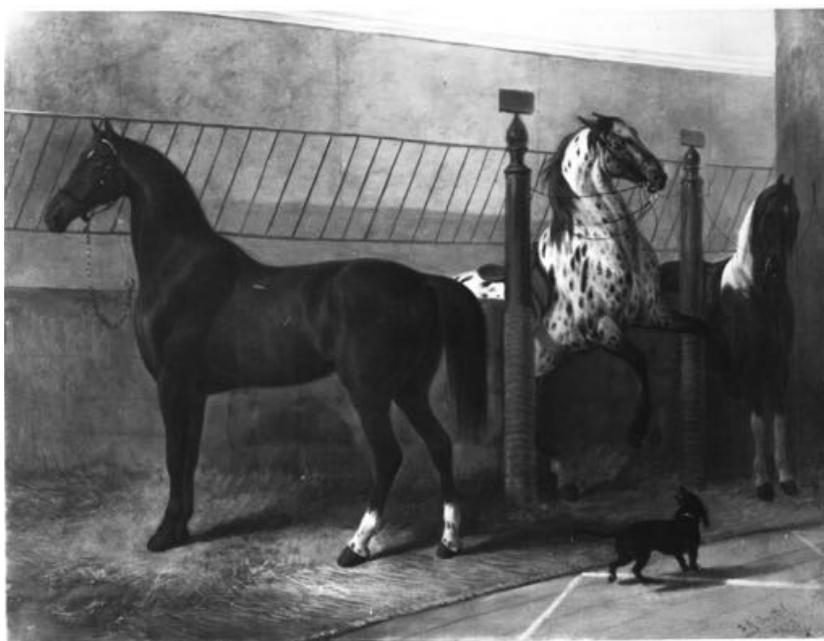
24. Vedutista romano del Settecento, *Veduta di piazza della Rotonda*, riproduzione fotografica, Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti.



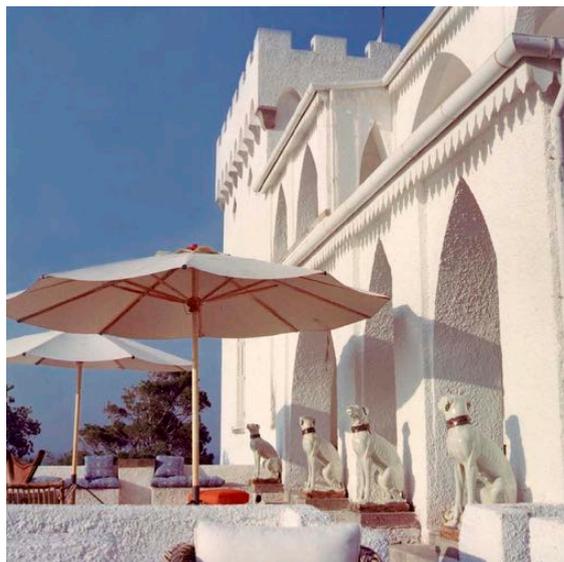
25. *Interno di villa Visconti di Via Salaria a Roma con una Veduta di piazza della Rotonda*, da H. Demorlane, *Luchino Visconti et ses acquisitions pléthoriques*, "Connaissance des Arts", 1961.



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



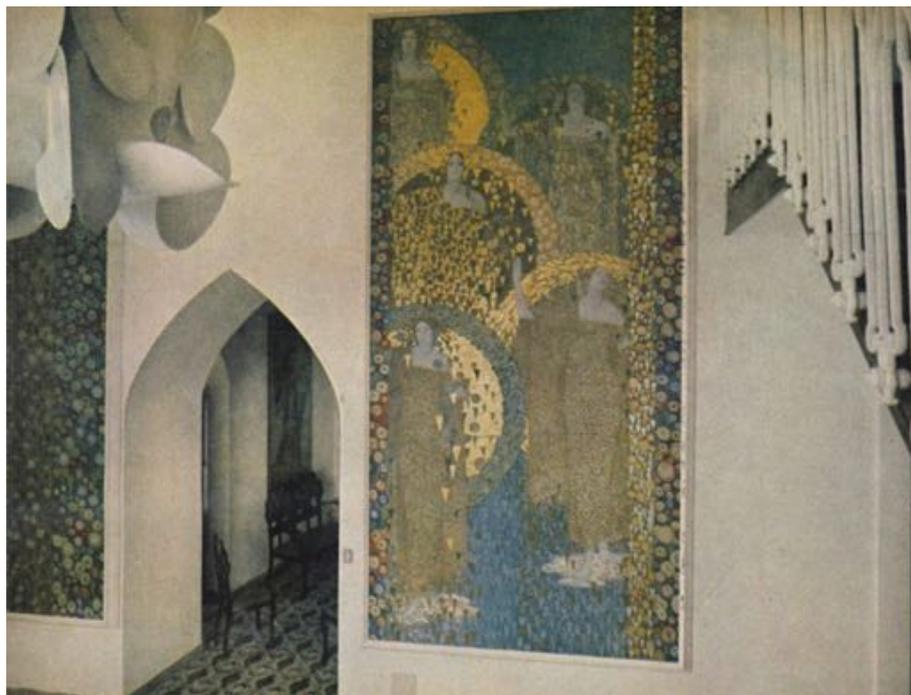
27. Johann Gottlieb Prestel, *La scuderia*, 1889, riproduzione fotografica, Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti.



28. Veduta della terrazza di villa *La Colombaia* a Forio d'Ischia all'inizio degli anni settanta.



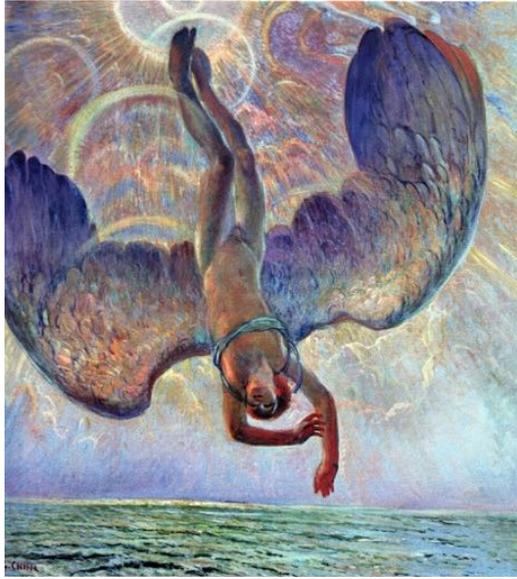
29. Scorcio dell'interno di villa *La Colombaia* a Forio d'Ischia all'inizio degli anni settanta.



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.

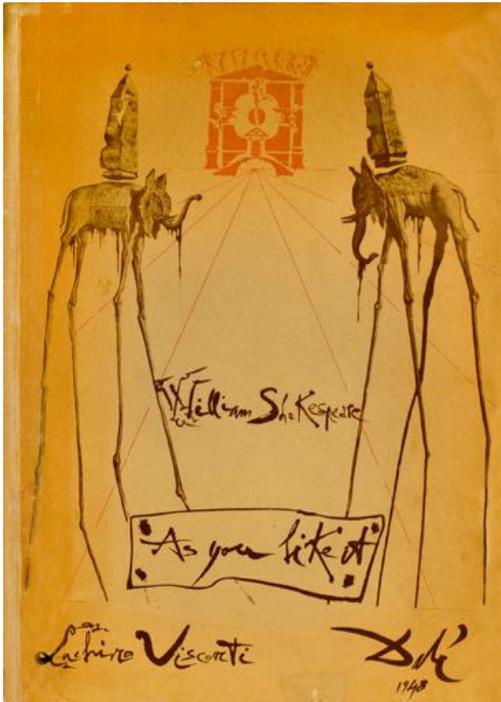


Grande studio per costume di corte
1912-1913
Luchino Visconti Castelgandolfo



Grande studio per costume di corte
1912-1913
Luchino Visconti Castelgandolfo

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.



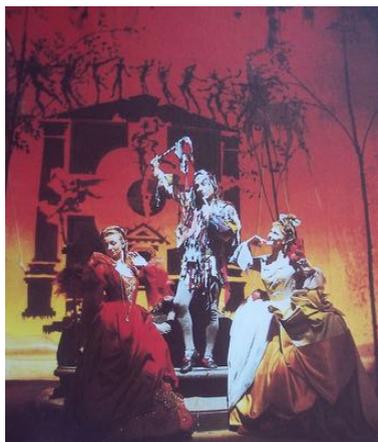
35-36. Salvador Dalí, Copertina da William Shakespeare. Come vi piace (As you like it), Roma 1948.



37. Luchino Visconti con il bozzetto di Salvador Dalí per la scena di *Come vi piace*, 1948, Roma, Fondazione Istituto Gramsci, Fondo Luchino Visconti.



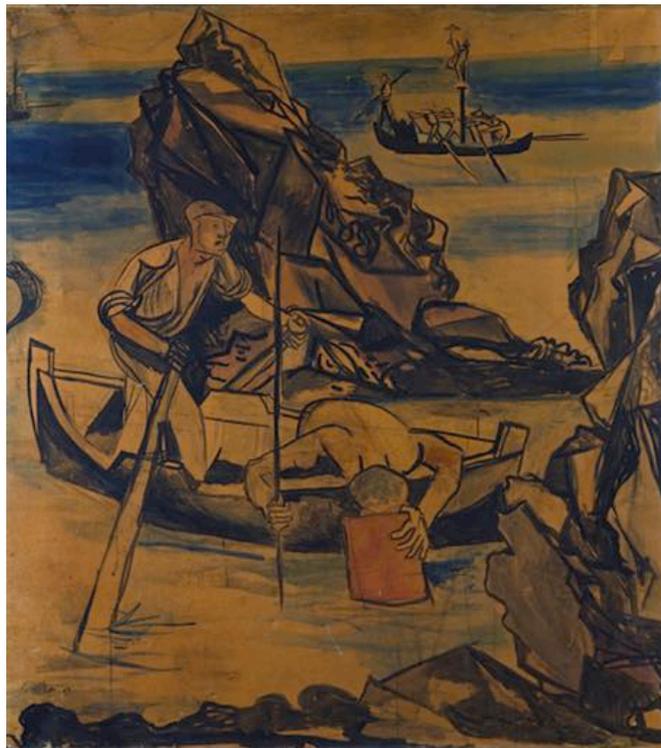
38. Salvador Dalí, *Studio per la II scena, Palazzo del Duca*, da William Shakespeare. *Come vi piace* (*As you like it*), Roma 1948.



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.