



Mauro Giori

Scandalo e banalità

**Rappresentazioni dell'eros
in Luchino Visconti
(1963-1976)**

INTRODUZIONE

«È finita!». Sorridente, emancipata fino all'ostentazione, Pupe continua d'un fiato: «La gente oggi legge, caro, va al cinema e fanno tutti esattamente le stesse cose: gli aristocratici, gli intellettuali, i ragazzini della Ghisolfa...». Senza tradire turbamenti, e anzi divertita, conclude: «Ma no, via, non venitemi a parlare di scandalo: parliamo piuttosto di banalità, non le sembra?». Nulla meglio di questa battuta del *Lavoro* rende il senso della frattura che nel percorso di Visconti viene a determinarsi a partire dal 1962.

Due anni prima, Visconti era stato innalzato dalla sinistra sul piedistallo dei martiri: *Rocco e i suoi fratelli* aveva offerto un formidabile ariete per la propaganda di elezioni nevralgiche nel porre le premesse del centro-sinistra. Alludendo a *I racconti della Ghisolfa* di Testori, la battuta di Pupe rimanda proprio agli scandali sollevati da *Rocco* e dal successivo allestimento dell'*Arialda* (1961) dello stesso Testori, che avevano permesso di fare ancora una volta di Visconti il modello dell'eroico compagno all'assalto delle istituzioni centriste. Ma era stata l'ultima volta e ne sarebbe conseguita una caduta tanto più sonora quanto più alto il piedistallo eretto per l'operazione – per mettere a segno la quale era stato sufficiente scordarsi all'occorrenza che Visconti era anche un omosessuale aristocratico con tensioni ereticali rispetto all'ortodossia ideologica.

Certo, come aveva fatto fin dagli anni Quaranta, Togliatti difende ancora Visconti contro i malumori serpeggianti nella sinistra, scrivendo una lettera di suo pugno per incensare *Il Gattopardo* (1963), che nemmeno l'altro storico nume tutelare di Visconti, Guido Aristarco, aveva capito. Ma il 24 agosto 1964, due soli giorni prima di iniziare le riprese del film successivo, Visconti si ritrova a fare la guardia d'onore al feretro del leader storico del Pci. Era davvero finita un'epoca.

Intanto, i figli putativi di questa sinistra preparavano l'assalto e una contestazione interna senza inibizioni, senza gratitudine («volevamo essere parricidi»¹, ricorda oggi uno di essi). Fra i padri eliminati senza troppi complimenti vi è anche Luchino Visconti.

Commentando con sarcasmo gli eventi recenti che lo avevano riguardato, con *Il lavoro* Visconti finisce col profetizzare quel mutamento che determina di lì a poco una svolta nel suo percorso. Non perché il regista muti rotta o poetica. Anzi, al contrario, proprio perché rifiuta di sottoporsi a tali cambiamenti, mentre a trasformarsi intorno a lui sono la società, la cultura, le ideologie e il cinema stesso. Ecco dunque il paradosso di fondo: Visconti deride la conservazione che mostra di scandalizzarsi alle sue provocazioni, ma non smette di inseguire la trasgressione, che anzi sottopone a ripetuti interventi di radicalizzazione. «Non ho nessuna intenzione di farmi irregimentare. Non mi sono mai sentito più vivo, fervido e 'scomodo' di adesso»², dichiara ad esempio all'indomani di *Morte a Venezia* (1971). Rimangono i medesimi anche i mezzi cui di preferenza ricorre per essere «scomodo»: la rappresentazione di sessualità eterodosse e di maschilità alternative. Ma cambiano in modo sostanziale le prassi e i discorsi che ne accolgono i risultati. A causa soprattutto di un contesto più complesso e in continua, rapida trasformazione, vengono meno le reazioni dure, magari imprevedute nelle forme e nei significati e spesso soverchie, ma che proprio per questi stessi motivi avevano coronato di successo le provocazioni dei primi lavori di Visconti, dell'intensa frequentazione del teatro di Tennessee Williams a cavallo fra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, nonché dell'altrettanto profonda sintonia con Giovanni Testori fra il 1960 e il 1961³.

A partire dal 1963 il discrimine fra lo 'scandalo' e la 'banalità', che *Il lavoro* metteva in netta opposizione, si fa sempre più sottile. Non certo perché le correnti che avevano tentato di arginare le provocazioni della coppia Visconti-Testori scompaiano improvvisamente: lungo tutti gli anni Sessanta, anzi, ancora si moltiplicano le occasioni per una reazione nei confronti di ciò che urta le convenzioni sessuali ereditate dalla cultura borghese, dal cattolicesimo e dal fascismo (spesso facendo ricorso a leggi che risalgono proprio al Ventennio). Sul piano della rappresentazione cinematografica, tali reazioni risultano però nel complesso inefficaci: la società si muove in un'altra direzione, sia quanto a morale privata, come già insinuava *Il lavoro*, sia quanto a morale pubblica.

¹ Asor Rosa 2011, p. XXVI.

² Visconti in Madeo 1971.

³ Cfr. Giori 2011a.

Proprio il caso di *Rocco e i suoi fratelli*, più di altri, aveva messo in luce la contraddizione insita in un istituto censorio di cui nemmeno la magistratura teneva conto. L'ampio dibattito abolizionista che ne era nato sfocia in una serie di riforme legislative che includono la revisione delle commissioni di censura e dei principi che dovrebbero regolarne l'operato, tuttavia aleatori quanto quelli della legge precedente. E infatti la magistratura continua con i sequestri e le denunce di film già passati indenni al vaglio di censori in verità sempre meno facili allo scandalo. Senza contare che proprio lo scandalo e la censura – come era già accaduto con *Rocco* – si trasformano sovente nella migliore delle pubblicità, artatamente perseguita dai produttori per ridare ossigeno a un mercato in crisi.

Un po' alla volta i tabù cadono. I 'film sexy' prima, i film a episodi dai toni boccacceschi poi, infine i film 'educativi' e pseudopornografici provenienti da Germania e Svezia assaltano il 'buon costume', ultimo baluardo difeso dalla nuova legge del 1962, che sembra risolvere così l'incostituzionalità della normativa precedente (risalente al 1923). L'immediata retromarcia del decreto di attuazione⁴ fa sì invece che l'art. 21 della costituzione ispiri infine solamente la legge del 1965 sull'assegnazione di contributi economici e premi di produzione, negati ai «film che sfruttino volgarmente temi sessuali a fini di speculazione commerciale». Ma anche in questo caso, come rileva Cosulich pochi anni dopo, ci sono

almeno due aggettivi e un avverbio di troppo: il 'sessuale', come se il sesso fosse una categoria a sé, un contenuto infamante rispetto a tutti gli altri possibili contenuti; il 'commerciale', come se esistessero dei film prodotti senza proporsi dei fini di lucro; il 'volgarmente' che deriva da 'volgarità', cioè da un'astrazione difficile a definirsi e, comunque, soggetta a variare col passare degli anni.⁵

Le minacce della legge rimangono tuttavia sulla carta, anche perché «la fame di nudi degli spettatori italiani era veramente rabbiosa», come nota

⁴ La legge n. 161 del 21 aprile 1962 prevede infatti – all'art. 6 – che la censura possa intervenire «esclusivamente ove ravvisi nel film, sia nel complesso sia in singole scene o sequenze, offesa al buon costume». Il successivo decreto di attuazione dell'11 novembre 1963 torna però ad ampliare alquanto la casistica, includendo nello spettro dell'azione della censura «le opere cinematografiche e teatrali che, pur non costituendo offesa al buon costume ai sensi dell'art. 6 della legge: contengano battute o gesti volgari; indulgano a comportamenti amorali; contengano scene erotiche o di violenza verso uomini o animali, o relative ad operazioni chirurgiche od a fenomeni ipnotici o medianici se rappresentate in forma particolarmente impressionante, o riguardanti l'uso di sostanze stupefacenti; fomentino l'odio o la vendetta; presentino crimini in forma tale da indurre all'imitazione od il suicidio in forma suggestiva».

⁵ Cosulich 1969a, p. 90. Sulle peculiarità della diffusione dell'erotismo e della pornografia in Italia fra la legge Merlin e gli anni Settanta cfr. Ortoleva 2009, p. 167 ss.

ancora Cosulich⁶. Il repertorio di ciò che può essere rappresentato subisce di conseguenza un rapido rinnovo che non interessa solo il cinema commerciale, ma anche quello d'autore⁷ e quello sperimentale⁸. A chiusura del decennio, Cesare Musatti cerca di fare il punto su quella che chiama «corsa all'ipersesso», anzitutto catalogando diligentemente le forme di rappresentazione prima proibite e ormai diffuse:

1. Fine del reggiseno obbligatorio [...].
2. Consentita la visione integrale del nudo di spalle [...].
3. Quanto al nudo di profilo o di prospetto, mentre permane nei confronti dei maschi adulti un certo, anche se non assoluto, tabù per l'organo genitale, nei confronti della donna è consentita anche la visione della zona corrispondente, purché fugacissima.
4. Non soltanto sono consentiti i preliminari dell'amplesso [...] ma anche l'amplesso medesimo [...].
5. All'atto sessuale di una coppia può anche assistere una terza persona [...].
6. Pure consentiti i rapporti omosessuali [...], o atti masturbatori solitari [...].
7. I movimenti ritmici preludenti all'orgasmo possono sì essere rappresentati, ma debbono venir isolati da altri elementi significativi [...].
8. Si è giunti a rappresentare [...] la ispezione manuale del genitale femminile con la donna in posizione ostetrica [...].
9. Infine è ammessa la rappresentazione di situazioni fortemente contrastanti la cosiddetta morale tradizionale [...].⁹

Probabilmente l'ansia mostrata dalle forze conservatrici nei confronti dei mutamenti in corso (e del modo in cui il cinema li rispecchia) è il frutto di una sopravvalutazione dell'apertura delle nostre giovani generazioni a comportamenti innovativi e a sperimentazioni controculturali. Ne risulta comunque una reazione aggressiva che viceversa sarebbe difficile sovrastimare, benché sia destinata a essere superata da più sottili forme di calcolata liberalizzazione commerciale. Già a metà del 1969, Cosulich sente la necessità di aggiungere all'ultimo momento una postfazione al

⁶ Cosulich 1969a, pp. 93-94.

⁷ «Porno or not Porno... that is the problem facing the Italian Cinema», annota sconsolato John Francis Lane (1969, p. 33) riferendo sui travagli legali dell'ultima impresa di Bini, il *Satyricon* (1968), e stroncando *Amore e rabbia* (1969), composto da episodi firmati da Godard, Pasolini, Bertolucci, Bellocchio e Lizzani.

⁸ Nel 1969, la «Rivista del Cinematografo» riduce l'intero cinema legato alla contestazione a un catalogo di «violenze, perversioni sessuali, squallore e monotonia di letti, di stanze da bagno, di indumenti, di anatomia circoscritta ai sistemi escretori e riproduttivi» (Sorgi 1969, p. 8).

⁹ Musatti 1969, pp. 328-329.

suo volume per elencare i segni di ripresa della censura e segnalare il riflusso di interesse nei confronti degli aspetti rivoluzionari dell'eros da parte della «rivolta giovanile» che, partita

da istanze riformistiche su problemi limitati [...] e, contemporaneamente, da una rivalutazione del principio del piacere [...], ha via via trasformato la propria contestazione etico-estetica in una contestazione puramente politica, ridimensionando l'importanza del sesso.¹⁰

Perseguendo la sua estetica trasgressiva, Visconti si trova così a fronteggiare colpi di coda sempre meno sonori di censori e benpensanti, ma anche a gestire con imbarazzo l'inevitabile confronto con la svalutazione commerciale dell'eros (cioè di un elemento fondamentale del suo fare artistico) in 'ipersesso'. In un contesto in così rapida evoluzione, riuscire a provocare il pubblico diviene sempre meno semplice, soprattutto se si vogliono mantenere le distanze dal cinema popolare. Allo stesso tempo, è sempre più difficile trovare il modo di caricare di metafore storico-politiche (com'era sua abitudine) un eros così diffuso, così privo di inibizioni nelle sue stesse rappresentazioni, e soprattutto già investito di nuove valenze politiche. All'intervistatrice che gli chiede perché si sia ripiegato su un cinema lontano dall'attualità, Visconti dà dell'ingenua, adducendo le ragioni del suo operare al contesto commerciale (che non chiede più un impegno civile) e ai produttori, «sordidi affaristi» che

vogliono altra roba, vogliono il nudo, vogliono l'erotismo... Vogliono che «va be', se proprio devi metterci la denuncia almeno alleggeriscila un po' con le scene d'amore eccitanti e le chiappe in mostra». E siccome io davvero mi rifiuto, siccome non posso diventare Pitigrilli a settant'anni, siccome sono legato al 'mio' cinema e intendo rimanerci... Ecco: certe cose preferisco non farle.¹¹

Non si tratta di una sconfessione del percorso fatto, ma solo di una presa di distanza dagli eccessi del cinema contemporaneo, con il suo ricorso gratuito all'erotismo. Visconti era stato spesso accusato di fare altrettanto, ma in realtà, anche se quasi nessuno lo aveva compreso, nel suo caso l'erotismo non serviva ad «alleggerire la denuncia», bensì a darle sostanza. Visconti si ribella quindi al ricorso «alla pornografia più vieta e alla violenza più orripilante per tentar di riempire il vuoto assoluto» e accenna al più una distinzione tra erotismo e «pornografia brutale» che rivela i limiti dell'impostazione del suo discorso, un'impostazione, cioè, puramente estetica, che gli sembra forse garantire l'oggettività necessaria a non es-

¹⁰ Cosulich 1969a, p. 189.

¹¹ Visconti in Coletti 1974, p. 150.

sere confuso con la produzione di massa ¹². In un'altra intervista coeva, precisa: «C'è un'evoluzione in ogni cosa, e si evolve anche il pudore. Ma nel cinema oggi siamo arrivati a un tale punto che io oscurerei tutto. Se fossero film esteticamente accettabili direi che anche l'audacia va bene. Ma sono brutti, orrendi» ¹³.

La dicotomia erotismo/pornografia è però intrinsecamente debole e irriducibilmente soggettiva, come del resto emerge chiaramente nel momento in cui Visconti vuole squalificare i film erotici per il semplice fatto che «poi sono erotici quanto un telefono», o il nudo (cui in realtà farà crescente ricorso negli anni successivi) perché se «integrale assai difficilmente è bello, e non è quasi mai suggestivo» ¹⁴. Se qualcosa possiamo estrarre da questa dichiarazione è l'associazione tra il nudo, un generico ideale del bello e la personale sensibilità di chi lo rappresenta: realismo o esigenze di verità appaiono ormai fuori da ogni orizzonte 'teorico'. I commenti di Visconti sulla pornografia rimandano così a una visione quanto mai immateriale del sesso come «mistero» e come «imponderabile»:

In questi film deviazioni o perversioni sono rappresentate con una piattezza unica, con elencazioni tediose di caratteristiche, nella maniera più esplicita. La conseguenza è che il pubblico si assuefa a queste immagini e a questi dialoghi, che smettono presto di interessarlo senza appagarlo. La pornografia è noiosa mentre l'erotismo fa vibrare. [...] Anche il sesso va dosato, altrimenti non ha sapore. Va salvaguardato, protetto con un poco di mistero, altrimenti viene a mancare ogni imponderabile. ¹⁵

Della «componente panerotica» ¹⁶ che innerva il cinema degli anni Sessanta, e finisce con lo stemperare le potenzialità provocatorie delle rappresentazioni viscontiane, il regista non coglie che l'aspetto commerciale e deterioro, e non solo di fronte alle espressioni più 'basse' di tale tendenza, ma anche di fronte a quelle più 'alte':

Adesso sta nascendo un nuovo naturalismo; un 'neoerotismo', se vogliamo assolutamente dare delle definizioni. Si è parlato di costante neorealista molto a sproposito. In realtà alcuni abili mestieranti hanno mantenuto il prodotto cinematografico sul piano di un certo rea-

¹² *Ivi*, p. 151.

¹³ Visconti in Calcagno 1974b. Si capisce allora perché, pochi anni prima, avesse preso le difese di Zeffirelli, espulso dall'Aaci per aver attaccato la 'pornografia' della produzione commerciale corrente difendendo invece l'erotismo' dei propri film (cfr. Calcagno 1969).

¹⁴ Visconti in s.n. 1968b, s.i.p.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Brunetta 1982, p. 499.

lismo esteriore, portandolo fino alle estreme conseguenze negative. Ci sono [...] due correnti pericolose: una corrente 'rosa', commedie paesane e cittadine, fatte per divertire senza sforzo. Poi c'è un gruppo di opere che, all'apparenza, vogliono essere meditate e profonde, la corrente che ho chiamato 'neoerotica' e che mi sembra altrettanto pericolosa di quella che fu il naturalismo francese portato alle estreme conseguenze. [...] ed è una strada pericolosa, anche perché presto può disgustare il pubblico. Potrei fare degli esempi molto recenti, ma capisci a cosa alludo...¹⁷

Per essere sicuro di aver capito, l'interlocutore mette sul tappeto *La notte brava* (1959) di Mauro Bolognini, e Visconti non si lascia sfuggire l'occasione:

Ecco, *La notte brava* mi sembra un esempio pericoloso di questa tendenza. Ed è anche, un po', girare a vuoto: c'è gratuità e, in fondo, mancanza di coraggio [...] e tutto l'anticonformismo si limita a richiami leggermente perversi, equivoci, che possono essere anche una attrattiva per il pubblico. Ma io ho l'impressione che il pubblico se ne stancherà facilmente.

Incalzato ancora dall'intervistatore, Visconti ribadisce che «prendere a pretesto le opere di Pasolini per fare opere equivocate, questo mi sembra molto pericoloso», non ricordando forse che il film era stato sceneggiato dallo stesso Pasolini.

Se la condanna del neorealismo rosa è facilmente archiviabile, suona invece curioso il rimando al degenerare del realismo francese, dalle cui «estreme conseguenze» molti avevano visto scaturire *Osessione* (1943), cioè il cinema stesso di Visconti¹⁸. Ma i problemi più complessi li solleva il biasimo rivolto al 'neoerotismo' (una corrente in cui molto cinema di Visconti parrebbe rientrare agevolmente), e a un suo esito tutt'altro che spregevole come *La notte brava*. Dove risiede lo scarto che Visconti percepisce come tanto radicale da condannare in questi film persino la dialettica scandalo-provocazione così fondamentale nel proprio lavoro? La differenza è la stessa che aveva distinto il regista dalle esperienze più rigorosamente spoglie del neorealismo: quella che egli stesso definisce l'«attitudine morale»¹⁹, la necessità cioè di esprimere un punto di vista

¹⁷ Visconti in Chiaretti 1960, pp. 57-58. Il termine 'neoerotismo' era già circolato in passato, applicato al neorealismo rosa (cfr. Passeri 1955), da cui Visconti invece lo distingue.

¹⁸ Cfr. Giori 2011a, pp. 65-71.

¹⁹ Visconti in Chiaretti 1960, p. 57. Persino quando annuncia l'intenzione di portare in Italia *Hair*, Visconti (in Madeo 1968) se ne dice folgorato «perché racconta una storia capace di far meditare il pubblico e indurlo a trarre delle conclusioni, con una

personale, di valutare la materia rappresentata, di sanzionare personaggi e comportamenti, secondo l'insegnamento di una solida tradizione letteraria, prima che cinematografica. Ma Visconti ne fa anche una questione di evidenza della trasgressione, laddove gli appaiono troppo trattenuti i «richiami leggermente perversi» intravisti nel film di Bolognini (presumibilmente nella sequenza ambientata a casa di Achille).

Da un lato, dunque, Visconti lamenta gli eccessi della pornografia; dall'altro, le ipocrisie di allusioni troppo poco esplicite. Si comprende facilmente la difficoltà di identificare il giusto mezzo per un regista votato all'eccesso ma raffrenato allo stesso tempo da una formazione che gli impone forti vincoli di 'buon gusto'. Visconti si sente così allo stesso tempo più capace di osare e più giustificato nella sua trasgressione, in quanto finalizzata a esprimere una morale esplicita. La combinazione è però fonte di ambivalenze e a forte rischio di riassorbimento. Sarà infatti impossibile replicare l'equilibrio un po' funambolico raggiunto con *Rocco e i suoi fratelli* (coevo a *La notte brava*), che aveva saputo provocare una Dc reazionaria compiacendo allo stesso tempo un Pci arroccato su posizioni di etica sessuale a loro volta conservatrici.

È comunque essenziale comprendere che è proprio in questa attitudine morale che risiede la peculiarità del legame che il cinema viscontiano stabilisce fra rappresentazione dell'eros e ideologia fin da *Ossessione*, e che annoda le riflessioni sul 'cinema antropomorfo'²⁰ e l'approdo al 'realismo romantico' di *Senso* (1954), con tutte le successive variazioni (inclusa quella di *Rocco*)²¹. L'ambizione di Visconti – ripetutamente ribadita, come vedremo, anche negli anni di cui ci occuperemo – è quella di offrire rappresentazioni che non si limitino a disegnare casi singoli o semplici spaccati della realtà (come gli sembrava fare Bolognini), ma risultino tipizzate, nell'accezione che Lukács applica a personaggi e vicen-

finalità morale cioè. Io sono un regista anziano, di un'era scuola, e non concepisco lo spettacolo o il film velleitario, fine a se stesso, frutto di stravaganze gratuite o di insignificanti esperienze strettamente autobiografiche» (come chiarisce poi, Visconti sta pensando soprattutto all'esordio di Bellocchio).

²⁰ Cfr. Visconti 1943. Se si tiene conto che il testo in realtà era stato partorito dal gruppo di «Cinema» e materialmente steso da Gianni Puccini, alla luce del percorso complessivo di Visconti e degli attriti che si creano fin da *Ossessione* con i compagni di militanza, non si può che intenderne la sottoscrizione da parte del regista come sottintendente una rilettura alquanto personale, non priva di sfumature 'ereticali'. Nella frase cardinale del manifesto («Al cinema mi ha portato soprattutto l'impegno di raccontare storie di uomini vivi: di uomini vivi nelle cose, non le cose per se stesse») si deve infatti scorgere l'implicita elezione della dimensione privata quale via d'accesso privilegiata ai più generali significati politici: lo comprovano soprattutto le modalità con cui Visconti riprende quei concetti di fronte ai film di cui ci occuperemo, talora rifacendosi esplicitamente al testo del 1943. Per un approfondimento cfr. Giori 2011a, pp. 76-79.

²¹ Cfr. Giori 2011a, p. 117 ss.

de: devono cioè riassumere «tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico»²².

È da questa ambizione che scaturiscono i problemi maggiori posti dai film di Visconti degli anni Sessanta e Settanta, proprio perché il regista sfrutta ai fini della tipizzazione (cioè di una costruzione culturale) un elemento (la sessualità) che, lungi dal fornire un dato di partenza semplice e oggettivo, è già esso stesso l'esito di complessi processi di elaborazione culturale. È quindi un composto instabile e rischioso, che spesso sfugge al controllo e non reagisce come Visconti si sarebbe aspettato.

Ma vi è un problema ulteriore. Sebbene sempre pronto a rivendicare un collegamento tra la sua opera e l'attualità sociale, dai primi anni Sessanta Visconti inizia ad atteggiarsi come un vecchio maestro che non solo può permettersi di dedicarsi alle sue passioni più private, ma *deve* farlo in quanto ormai inadeguato a commentare i problemi della contemporaneità, compito che spetta alla nuova generazione:

Voglio dire: se questi giovani avessero saputo un po' captare la nostra eredità e l'avessero approfondita, avrebbero approfondito una certa strada che non compete più a noi di proseguire oggi. [...] Non che noi rifiutiamo di farlo, ma siamo ormai invecchiati. [...] I giovani che hanno oggi venti o venticinque anni devono necessariamente avere una visione diversa, *dovrebbero avere questa visione differente*. [...] E noi abbiamo cercato di graffiare. Loro in realtà non scalfiscono niente.²³

Ma Visconti parallelamente manifesta sfiducia nei confronti di quegli stessi giovani cui dice di voler passare il testimone, ai quali non risparmia giudizi severi nemmeno quando si tratti dei più autorevoli registi della nuova generazione, o di ex allievi²⁴. È una diffidenza che, in senso più generale, rivolge notoriamente anche ai movimenti contestatari, sebbene all'uscita di *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) giunga a dichiarare:

Allora, io ci ho creduto nel '68, poi ho perso la fiducia perché ho visto che le cose si sono smorzate da sole, purtroppo. Non è andato fino in fondo, né in Francia, né in Germania. In Italia poi non c'era niente,

²² Lukács 1948, p. 15.

²³ Visconti in Ferrara 1963, p. 102. Nove anni dopo, a maggior ragione, la sua posizione non è minimamente mutata: «Adesso sono troppo vecchio per affrontare i problemi di una realtà che non conosco appieno [...]. Penso che ai giovani spetti raccontare il loro tempo. A noi [...] sia concesso fare un altro cinema, non certo un cinema evasivo ma quello che sentiamo più consono a noi: è una libertà che ci siamo conquistata, credo» (Visconti in Madeo 1972).

²⁴ Cfr. ad esempio Liverani 1967, Madeo 1968, Coletti 1974, pp. 150-151, e Costantini 1976, pp. 43-45.

quei pochi studenti a Valle Giulia, dove avevano ragione i poliziotti secondo Pasolini.²⁵

Ma anche in questa affermazione emergono soprattutto la sottovalutazione degli eventi che hanno investito il nostro paese (ridotti a pochi studenti a Valle Giulia) e l'appagarsi di referenti problematici cui demandare il giudizio (la discussa poesia di Pasolini *Il Pci ai giovani*)²⁶.

I giovani contraccambiano senza inibizioni la sfiducia di Visconti escludendolo dai loro riferimenti culturali. Se Bellocchio al suo esordio lo definisce il «più senile»²⁷ dei registi della passata generazione, gli studenti lo inseriscono nel quadro di quegli intellettuali organici a un Pci contestato da sinistra e che ha perso, dopo gli eventi d'Ungheria e dopo la morte di Togliatti, la capacità di fare da referente unico per le spinte riformatrici²⁸. Le accuse di decadentismo si moltiplicano, ma a qualcuno non bastano: «l'Unità', Feltrinelli, Luchino Visconti e Leonida Répaci. Be', se non si capisce quanto sia ridicolo questo schieramento è inutile continuare a parlarne», dichiara uno studente in rivolta²⁹.

Le contestazioni serpeggiano fin dall'inizio del decennio sulle riviste espressione della nuova sinistra. Quando «Cinema Nuovo», alla fine del 1961, si interroga sui giovani critici e sul loro linguaggio troppo colorito, aprendo a un timido quanto breve confronto³⁰, viene rincuorata da lettere che ribadiscono l'amore e la stima per i maestri più consolidati, Visconti in testa³¹. Tuttavia non si può ancora immaginare cosa abbia in serbo la nuova generazione. I «Quaderni piacentini», ad esempio, esprimono giudizi sferzanti nei confronti di Visconti, soprattutto per mano di Goffredo Fofi. All'indomani di *Morte a Venezia*, questi sferra l'attacco più violento mai subito da sinistra dal regista, rinnegando retrospettivamente come un 'falso' il primo Visconti («l'illustratore perenne di un Ottocento che solo la furba stoltizia togliattiana ha potuto far prendere

²⁵ Visconti in Schär 1975, p. 38.

²⁶ Ha probabilmente ragione Baldelli nel giudicare *Lo straniero* (1967), e certe dichiarazioni del regista ad esso relative, come un tentativo di rivendicare «il primato della generazione dei padri di fronte alla 'disordinata protesta' dei giovani» (Baldelli 1965a, p. 257, parte aggiunta dalla seconda edizione).

²⁷ Bellocchio in Barbato 1966.

²⁸ Sui rapporti tra Pci e intellettuali in questi anni cfr. Ajello 1997, pp. 34 ss. e 61 ss.

²⁹ Cit. in Viola 1968.

³⁰ Che, proposto da Renzi (1961), prosegue per vari numeri. Tra i giovani che rispondono all'interpellazione, l'unico destinato a una carriera critica è Adriano Aprà: un nome che può dare la misura della distanza che separa i giovani con cui si confronta ora la rivista da quelli che tenteranno di lì a poco l'assalto al cinema dalle posizioni della nuova sinistra.

³¹ Cfr. s.n. 1962a.

per nostro contemporaneo») alla luce dell'ultimo, dedito al «romanzo di sangue e lussuria, di incesto e perversione, di decadenza e morte»³² e percepito come sempre più anacronistico³³. La distanza rispetto alla generazione di Aristarco non potrebbe essere più radicale³⁴. Ancora nel decennale della scomparsa di Visconti, il critico milanese del quotidiano del Pci ne sintetizza l'evoluzione lamentando l'accentuazione del 'decadentismo' a sfavore della «battaglia ideale», sicché nella trilogia tedesca «l'autobiografismo prevalse sulla Storia, la scenografia e il costume sull'umanesimo, *il morbido e il morboso sulla lucidità del giudizio e della ragione*»³⁵: l'ultima contrapposizione denota una sostanziale incomprensione del lavoro del regista molto diffusa a sinistra, laddove si manca di vedere nel «morboso» (cioè nella rappresentazione dell'eros) un veicolo anziché un rifiuto dell'analisi socio-politica³⁶.

Se riviste come «Quaderni piacentini» o «Ombre rosse» (certo minoritarie nel panorama culturale dell'epoca, ma non per questo meno significative per una sua ricostruzione) non mostrano alcuna deferenza nei confronti di Visconti³⁷, il Gruppo '63 indulge addirittura in uno

scherno 'di gruppo' per il decennio passato e le sue mitologie ormai prossime a spegnersi. Romanzieri, cineasti e teatranti, anche non di sinistra, cui era stato riservato un culto riverente (da Antonioni a Visconti e Strehler, da Vittorini a Bilenchi, a Piovene, fino a Bassani, Cassola, Pasolini) verranno contestati, e a volte tirati giù dai loro piedistalli.³⁸

Anche in questo caso la presa di distanza è reciproca. Visconti si mantiene infatti estraneo alle sperimentazioni delle neoavanguardie e dei 'giovani cinema', di nuovo in linea con le posizioni assunte da una parte dell'intelligenza di partito e dei critici di sinistra³⁹. «Anche la Nouvelle Vague

³² Fofi 1971, p. 96.

³³ «Accademico per eccellenza, maestro in antiquariato, il suo cinema è uno dei meno presenti al tempo e alle sue passioni, alle cose e ai loro significati» (*ivi*, p. 98).

³⁴ Se ne può misurare l'entità dai commenti avvelenati indirizzati da Aristarco (1986b, pp. 9-10), nel decimo anniversario della morte di Visconti, a quelli che – facendo il verso a Fofi – definisce i «servi padroni» responsabili della «'visconticlastia'». In verità, ritenendosi il vero bersaglio della critica della nuova sinistra, Aristarco vi sfoga antipatie vecchie e nuove.

³⁵ Casiraghi 1986, corsivo nostro.

³⁶ Lo stesso fanno, ad esempio, anche Finetti 1976 e Fofi 1986, p. 24.

³⁷ Saverio Esposito (1969, p. 53) arriva a definire il regista «vecchiaccio» recensendone *La caduta degli dei*, mentre il suo collega Sandro Petraglia (1974, p. 105) ironizzerà sui «gattini ciechi» di Togliatti di fronte a *Gruppo di famiglia in un interno*.

³⁸ Ajello 1997, p. 35.

³⁹ Si veda come, già di fronte agli esordi della Nouvelle Vague, su «Cinema Nuovo» Valobra (1959) accusi i giovani francesi di farsi fautori di un «amore morboso e sterile», mentre secondo Aristarco (1959, pp. 432-433) «il problema sessuale» nei loro

vale pochino, dia retta a me»⁴⁰, dichiara lapidario già ai tempi di *Rocco e i suoi fratelli*, diffidando parimenti delle sperimentazioni nostrane:

La cosa che mi preme è di rimettere a fuoco certi valori e di dire certe verità essenziali, un po' dimenticate dopo tutte le esercitazioni senza costruito che si sono viste in questi ultimi tempi. [...] In quanto agli altri registi, coi nomi che finiscono in 'ini', sono bravi, non c'è che dire, ma mi sembrano un po' vecchi e tutto sommato mi interessano poco. Non sono registi di impeto, di rottura. Io li vorrei vedere più violenti. In fondo non fanno che rimasticare quello che abbiamo fatto noi, da vent'anni a questa parte.⁴¹

Non è un caso che molte recensioni scritte negli anni che ci interessano sottolineino il singolare livello di 'chiusura' dei testi viscontiani, a fronte dell'apertura cui tende invece il cinema coevo, e in particolare – in Italia – quello di Fellini, il quale non a caso aveva sollevato per primo un dibattito sull'argomento con *8½* (1964)⁴². Il cinema viscontiano viene

film finisce col sopraffare «tutti gli attributi umani, tutte le possibilità», sicché registra alla Mostra di Venezia una diffusione generalizzata del tema erotico, esprimendo «il sospetto che l'unica libertà ammessa in 'competizione' sia quella 'sessuale' (o della retorica) e non quella più vera e concreta del movimento delle idee»: un'opposizione che perdurerà a lungo nella cultura della sinistra tradizionale (come denota il giudizio di Casiraghi già citato), ma che Aristarco si sarebbe trovato a rimettere in discussione molto presto di fronte all'attacco subito da *Rocco e i suoi fratelli*.

⁴⁰ Qualche anno dopo il giudizio sulla Nouvelle Vague sembra farsi meno drastico, ma non cambia nella sostanza (cfr. Visconti in Rusconi 1965, pp. 12-13, e Visconti in Aprà *et al.* 1965, p. 439). Visconti (in Madeo 1968) ribadisce inoltre a più riprese la sua diffidenza per registi «come i Samperi e i Bellocchio, che si occupano di problemi familiari e credono di fare dell'avanguardia. Sono degli zoliani della più bell'acqua, di uno schietto naturalismo appena appena riverniciato. La loro avanguardia è retroguardia di contenuti e forme, priva di ogni invenzione realmente innovatrice». Sei anni dopo mostrerà un immutato disprezzo per «i nostri presuntuosi avanguardisti da strappazzo» (Visconti in Coletti 1974, p. 1551), pensando questa volta anzitutto a Carmelo Bene.

⁴¹ Visconti in Livi 1960, pp. 42-43. Circa *La dolce vita*, in particolare, a Fellini rimprovera la rappresentazione edulcorata dell'alta borghesia: «Se si vuole fare della critica sociale, allora facciamola fino in fondo. Anche le feste dei nobili, per esempio, se si vuole essere veramente coraggiosi e realisti, quelle feste sono ancora peggio. Lì, invece, mi fa pensare a una storia impiantata su di me, bellissima, interessantissima, ma raccontata dalla mia cuoca che vede tutto stando in cucina» (*ivi*, p. 43). In realtà quando, sette anni dopo, Visconti racconterà qualcosa di analogo con *La strega bruciata viva*, non si spingerà oltre (e non disdegnerà nemmeno alcuni tocchi felliniani, forse non privi di intenti parodistici).

⁴² Cfr. Giori 2006, pp. 87-91. Se già il confronto tra *Rocco* e *La dolce vita* risulta emblematico, la divergenza si rende evidente alla critica proprio nel contrapporre *8½* e *Il Gattopardo*. Cfr. ad esempio Gallo 1963, p. 109; s.n. 1963c, p. 5; Verdone 1963, p. 56 (in controtendenza è Trombadori 1963a, p. 71).

al confronto percepito come chiuso sia perché si affida a una struttura narrativa rigorosa, impostata sul romanzo borghese, sia perché appare cogente nell'interpretazione, lasciando scarsi margini di intervento allo spettatore. Un'interpretazione che pochi critici colgono invece nei suoi aspetti problematici e aperti. Si tratta di scelte narrative contestate ancora, in quanto «linguaggio 'borghese'»⁴³, dalle esperienze sessantottine, che preferiscono l'«apertura» del documentario e della «camera-(ciclo)style»⁴⁴. Visconti se ne tiene a distanza anche quando riguardano il cinema⁴⁵.

Per Visconti non è dunque facile muoversi in un contesto che è nuovo non solo dal punto di vista socio-culturale, ma anche da quello politico ed estetico, e che è destinato tra l'altro a mutare i punti di riferimento nella valutazione del cinema, in parallelo allo sviluppo di nuove forme ideologiche di critica, di analisi e di teoria. La politicizzazione del sesso, perseguita anzitutto dalla cultura legata alla sinistra extraparlamentare e accentuata dal Sessantotto, è solo un modo di registrare la costruzione culturale della sessualità già da lungo tempo operante nell'occidente moderno, ma non può che portare a una diversa considerazione dei significati implicati dall'eros e dalle sue rappresentazioni. Sono infatti i fogli della nuova sinistra degli anni Sessanta a ripensare il peso politico della sfera privata, mentre si dovrà attendere la fine degli anni Settanta per registrare aperture analoghe nella stampa di partito⁴⁶.

⁴³ Cosulich 1998, p. 17.

⁴⁴ Farassino 1998, p. 145. La chiusura del racconto viscontiano viene chiaramente percepita anche di fronte ai film dalla costruzione più sfilacciata ed episodica, come *La caduta degli dei* (cfr. Dorigo 1970, p. 7; Cavallaro 1970, p. 677; Zambetti 1970, p. 690) e *Ludwig* (cfr. Bianchi 1973c; Cattivelli 1973; Kezich 1973, p. 43). Una parte della destrutturazione narrativa riscontrabile in questi film è la conseguenza del rifarsi a un modello che non teme l'incoerenza, e cioè quello del melodramma, anziché del partecipare a forme di sperimentazione consapevolmente polemiche nei confronti della tradizione.

⁴⁵ Ad esempio non si lascia coinvolgere dagli eventi che travolgono la mostra di Chiarini nel 1968 e che vedono in prima linea, tra gli altri, Pasolini e Zavattini (cfr. Chiarini 1969). A distanza di tre anni sostiene poi la candidatura di Rondi alla direzione della mostra come «la più corretta, la meno dannosa e la più realizzabile anche nel quadro di altre contropartite come ad esempio quelle ottenute dal Psi in altri Enti» (lettera di Visconti a Giorgio Napolitano datata 16 febbraio 1971, conservata all'Archivio del Pci dell'Istituto Gramsci di Roma), benché chiaramente destinata a esasperare il clima di «restaurazione» rispetto alle sperimentazioni degli anni precedenti, come puntualmente avvenne. Quando il dibattito sulla nomina di Rondi si fa pubblico, Visconti (1971) entra in polemica persino con «l'Unità». A maggior ragione, non poteva essere minimamente interessato alle implicazioni delle utopie sessantottine per quanto riguardavano il cinema, soprattutto laddove contestavano il primato individuale dell'autore (cfr. Ortoleva 1999, pp. 940-943).

⁴⁶ Cfr. Giovannini 1980, p. 85 ss., e Ajello 1997, pp. 205-213. Uno studio dei periodici della nuova sinistra in rapporto con il Sessantotto, oltretutto un regesto accurato, si trova in Mangano 1989; una rassegna critica è in Eco - Violi 1976.

Il lavoro di Visconti aveva sempre implicato, fin da tempi non sospetti, il potenziale politico del 'privato', ma nel momento in cui gli aspetti più 'privati' del privato, quelli cioè legati alla sessualità, divengono oggetto di un'inarrestabile piena discorsiva, Visconti rischia di trovarsi in una posizione arretrata proprio laddove era stato all'avanguardia. Certo non retrocede e non rinnega nulla, anzi può ormai rivendicare apertamente come le sue più autentiche quelle scelte con le quali aveva scartato i compagni di militanza⁴⁷. Tuttavia, soprattutto volgendo l'attenzione a modelli letterari della generazione precedente la sua⁴⁸, corre due rischi: quello di risultare realmente anacronistico, al di là delle sue eleganti pose; e quello di scontrarsi con un contesto da cui si è in parte alienato, al punto da non riuscire a prevederne le reazioni. Le ambiguità che emergevano già in modo consistente in *Rocco e i suoi fratelli*, lasciando trasparire un ricorso all'eros frutto più d'intuizione, di gusto (e non estraneo a problematiche influenze politico-culturali) anziché di riflessioni che ne valutassero tutti i risvolti potenziali, non ne invalidavano il valore trasgressivo (e persino scandalistico) solo perché il film era distribuito in un contesto ancora serrato su posizioni conservatrici⁴⁹. Mutate queste ultime (nella forma, se non nella sostanza), quelle stesse ambiguità nei film successivi sortiranno effetti ben diversi. Dicendosi addirittura «cartesiano», in una delle sue ultime interviste Visconti riassume così la sua eredità ideologica: «Io spero di non avere mai insegnato l'ambiguità ai giovani, nei miei film ho sempre cercato di essere chiaro»⁵⁰. Ma la realtà, come vedremo, è molto più articolata.

Questo dunque è il quadro complessivo che circonda i lavori di Visconti che si studieranno nei capitoli che seguono, secondo principi metodologici che è opportuno sintetizzare.

Anzitutto, è sembrato necessario avviare a certe limitazioni conseguite agli eccessi della critica di impostazione autorialista, ma non al fine di rimuovere l'autore dalla prassi critica (operazione che sarebbe non solo velleitaria in sé, ma controproducente nel caso di una figura dello spessore di

⁴⁷ «Magari aver rinunciato a parlar d'altro potrebbe essere una maturazione, un punto d'arrivo: la liberazione da interessi giustapposti, volontaristici, l'identificazione dei temi reali e possibili del mio lavoro» (Visconti in Tornabuoni 1965a, p. 13).

⁴⁸ Visconti (in Tornabuoni 1965b, p. 91) giunge fino a giustificare l'incapacità di aggiornare il proprio repertorio di riferimento: «Del resto sono troppo vecchio per subire influenze di qualsiasi genere. È da giovani che si prende molto dagli altri, ci si lascia dominare intellettualmente, si può subire il fascino di un poeta, di uno scrittore, di un musicista; che queste suggestioni possono determinare almeno in parte il proprio lavoro, costituire esperienza indiretta, ricchezza culturale. Alla mia età tutto è stabilito, le voci da fuori non arrivano più: si subisce soltanto l'influenza del proprio mutare, della propria evoluzione individuale».

⁴⁹ Cfr. Giori 2011a, p. 219 ss., e 2011b, p. 49 ss.

⁵⁰ Visconti in Calcagno 1974b.

Visconti). Si tratta invece di ripensarne il senso e il rilievo: gli si può riconoscere un ruolo preminente, ma non esaustivo nel complesso delle significazioni e delle prassi che ci interessa ricostruire. La filologia variantistica e la critica genetica offrono strumenti utili per un lavoro più rigoroso di ricostruzione del processo creativo di quanto non siano semplici dichiarazioni, interviste o scritti programmatici, che hanno dettato legge in quanto infinitamente più agevoli da reperire e più semplici da compendiare, ma che sono già parte di un processo di *ri-costruzione* a posteriori. Tracciare l'«intenzione» trasgressiva di Visconti (e le intenzioni non necessariamente concordanti dei suoi collaboratori) nel suo farsi è dunque il primo passo della ricerca, finalizzato a verificare il peso e le implicazioni che la rappresentazione dell'eros riveste nella concezione e nell'elaborazione dei vari progetti messi in cantiere, ovvero il ruolo nodale che il connesso intento di provocazione continua a rivestire nella poetica del regista.

D'altro canto, il quadro può essere ricostruito in tutta la sua complessità solo andando oltre il testo (e l'avantesto), interrogando documenti, integrando l'analisi filmica con quella della ricezione e collocando i film nel reticolo intertestuale che li circonda, formato anzitutto da altri prodotti mediali, ma anche da discorsi generati da saperi diversi, spesso tutt'altro che coerenti. A dispetto della statura autoriale di Visconti, che generalmente mira a una poetica «chiusa», si insisterà qui sugli aspetti viceversa «aperti» della sua opera che, impedendo la veicolazione di un senso univoco, consentono la contrattazione di molteplici significati, offerti ad altrettanto varie possibilità di lettura, non di rado contraddittorie.

Un'apertura forzata proprio dal ricorso alla sessualità quale espediente chiave della rappresentazione cinematografica: in quanto costruzione culturale risultante dall'apporto di saperi diversi, è infatti essa stessa oggetto di negoziazioni tanto nella sua messa in scena quanto nella sua decodificazione. E questi saperi influiscono anche sullo spettatore e sulla sua lettura del testo, il quale tuttavia adotta strategie (rappresentazioni di corpi, sguardi, desideri, identità e orientamenti) che, benché non cogenti (a differenza di quanto creduto dalle teorie dominanti negli anni Settanta), non possono però essere rimosse. La ricezione non è altro che il prodotto dell'interazione di queste strategie testuali con singoli spettatori o con intere comunità interpretanti, segnate dal loro corollario culturale e identitario. L'autore, il testo e lo spettatore sono dunque gli attori di un'interazione da interrogare alla luce della cultura che li circonda, li condiziona, li usa e ne viene a propria volta segnata⁵¹.

⁵¹ Sul concetto di cultura e sulle implicazioni metodologiche del suo studio si rimanda a Cometa 2010, pp. 78-92. In italiano, per un rapido sguardo d'insieme sugli studi culturali in ambito cinematografico cfr. Pravadelli 2000d.

Infine, viste l'ampiezza e la complessità del quadro da ricostruire, a una sintesi di superficie si è preferito un lavoro in profondità su una selezione di opere. L'ambizione non è quella di esaurire l'argomento, ma di sperimentare nuove analisi e offrire sollecitazioni per ulteriori indagini. Trattando poi degli anni in cui la critica inizia a interrogarsi, sia pure con molte titubanze, sull'argomento oggetto della nostra ricerca, ai capitoli analitici se ne è premesso uno che, ricostruendo il percorso della ricerca viscontiana, traccia lo stato dell'arte da cui si sono prese le mosse.

I

VISCONTI IMMAGINARIO

1. DUE CONVEGNI, PER COMINCIARE

Nel dicembre del 1973, mentre Visconti è alle prese con i postumi della malattia, reduce dagli ultimi scandali di *Tanto tempo fa* e in procinto di cimentarsi con *Gruppo di famiglia in un interno*, a Bologna si tiene un convegno dal titolo *Erotismo eversione merce*, nell'ambito delle iniziative promosse dalla Mostra del cinema libero di Porretta. Oltreché nell'argomento in sé, così raramente oggetto di dibattito in Italia, l'interesse del convegno risiede nelle sue premesse ideologico-culturali, ovvero nel riconoscimento del fatto che «l'erotismo è divenuto un fenomeno oggettivo e totale, pubblico e politico, in una parola 'socializzato'»¹, che «il cinema è diventato oggi una forma di comunicazione specificamente erotica» e che, di conseguenza, «nel cinema [...] l'Eros non è un tema fra gli altri»². Si parte dunque dalla presa d'atto di una realtà segnata, anche in Italia, da ormai ampie spinte, nel tentativo di aggiornare il dibattito rispetto a quello che va organizzandosi altrove all'estero: al tavolo della conferenza si alternano registi, uomini di legge, critici, pensatori che fanno riferimento ora alla psicoanalisi ortodossa ora a quella riformata³.



¹ Bonfiglioli 1974, p. 19.

² Boarini 1974, p. 11. Lo aveva per la verità già sostenuto sedici anni prima, in tempi non sospetti, Bazin (1957, p. 208) scrivendo che «l'erotismo appare come un progetto e un contenuto fondamentale» del cinema, «e solo di esso» (Bazin, come suo solito, si interrogava sulla specificità del mezzo). La prospettiva conservatrice di Bazin emerge però nel suo bisogno di confinare il tema e regolamentarne le potenzialità, riconoscendo peraltro la propria incapacità di giustificare una simile necessità.

³ È ad esempio in questa occasione che Guattari importa in Italia le tesi dell'*Anti-Edipe*, che Einaudi tradurrà solo nel 1975.

II

L'OCCHIO DEL CICLONE

«IL GATTOPARDO»

1. LA STORIA DI UN CONTRATTO MATRIMONIALE

Giudicato alla luce delle tormentate vicende di *Rocco e i suoi fratelli* e del conseguente sfogo rappresentato da *Il lavoro*, il concomitante progetto di trarre un film da *Il Gattopardo* può sembrare un tentativo di sottrarsi alle polemiche abbandonando qualsiasi variazione erotica potenzialmente equivoca. Un ritorno a *Senso* senza gli eccessi del melodramma, un film insomma destinato a non soffiare sulla brace degli scandali da cui Visconti è reduce.

È probabilmente in virtù di questa convinzione che, il 17 aprile 1963 (dunque a distribuzione già iniziata, essendo il film arrivato nelle sale il 28 marzo), la Titanus inoltra richiesta al ministro del Turismo e dello Spettacolo Alberto Folchi perché il film sia dichiarato «adatto per la gioventù»¹, qualifica che per legge offrirebbe agevolazioni e vantaggi finanziari. *Il Gattopardo*, del resto, non aveva incontrato problemi censori e già il giudizio preliminare espresso sulla base della sceneggiatura (giunto peraltro con grottesco ritardo il 14 giugno 1962, cioè a lavorazione finita) non aveva trovato «nessun sostanziale rilievo da formulare dal punto di vista morale»². La censura vera e propria aveva poi confermato il carattere innocuo della pellicola concedendo il nulla osta senza chiedere interventi né imporre divieti³.

Tuttavia, la richiesta avanzata dalla Titanus viene respinta, nove mesi e quasi due governi dopo, perché il film, «soprattutto per la presenza di

¹ Lettera in ACS fasc. 3941.

² La relazione è in ACS fasc. 3941.

³ Il nulla osta risale al 26 marzo 1963 ed è in MBAC fasc. 39917.

alcune scene a sfondo erotico, non può ritenersi rispondente alle sane esigenze della vita individuale e sociale dei minori degli anni 16»⁴.

Si può forse vedere in questa valutazione un ultimo colpo di coda del braccio di ferro che ha opposto Folchi a Visconti durante i quasi due anni e mezzo del suo incarico. Si tratta ad ogni modo di un giudizio sproporzionato, sebbene non manchi nel film un filo sottilmente perturbante, una tensione inespressa che lega Fabrizio, al di là della sua scappatella palermitana, e la coppia di giovani protagonisti.

Poco o nulla, tuttavia, rispetto a quanto si trova nel romanzo di Tomasi di Lampedusa⁵, le cui pagine sono impregnate di una sensualità diffusa, in modo talora persino ridondante e con toni da feuilleton. Tanto che appare stridente leggere la convinzione di Visconti di aver voluto dimostrare con il suo film che i siciliani «non se ne stanno supini a sudare di sensualità continua»⁶. Una preoccupazione che Tomasi di Lampedusa non deve avere avuto, dal momento che reinterpreta in modi molto personali il binomio amore/morte, facendo del primo una questione puramente materiale, carnale ed economica, e della seconda un'ossessione funesta, un barocco *memento* che segna ogni pagina e non risparmia nessun personaggio, nemmeno nei momenti di massima felicità⁷. L'afflato erotico coinvolge tanto gli uomini quanto le donne⁸, con la sola eccezione di

⁴ La risposta giunge per lettera (in ACS fasc. 3941) il 2 dicembre da parte del sostituto di Folchi, essendo il governo dimissionario: due giorni dopo si insedia il nuovo governo guidato da Leone e Folchi viene sostituito da Achille Corona. La formula che accompagna l'indicazione della motivazione riprende quella contenuta nell'art. 13 della legge n. 897 del 31 luglio 1956, che integra la n. 958 del 29 dicembre 1949.

⁵ Salvo dove diversamente indicato, tutte le citazioni dal romanzo provengono dalla riedizione inclusa in Tomasi di Lampedusa 1995.

⁶ Visconti in Lori 1963. È forse da leggere in filigrana la volontà di non replicare certi rischi implicati nella rappresentazione della famiglia lucana di *Rocco e i suoi fratelli*, cui qualche critico aveva rimproverato eccessi che sfociavano nello stereotipo etnico (cfr. Foot 1999 e Giori 2011b, pp. 151-159).

⁷ Si veda ad esempio come, durante il ballo a casa Ponteleone, di fronte ad Angelica e Tancredi il narratore si soffermi sulla «reciproca stretta di quei loro corpi destinati a morire» (p. 211). Inferirà poi persino sull'Angelica settantenne che rende l'ultima visita a Concetta: se concede che «si scorgevano ancora molti ricordi di bellezza», è solo per aggiungere subito che «la malattia che tre anni dopo l'avrebbe trasformata in una larva miseranda era già in atto ma se ne stava acquattata nelle profondità del suo sangue» (p. 246).

⁸ Non solo Angelica, ma anche il suo doppio storpiato, Angelina, in uno degli episodi della parte quinta, che Visconti non utilizza (anche se era stato incluso nella terza versione della sceneggiatura, si direbbe in via sperimentale, non essendo presente in nessun altro copione), relativo alla visita di padre Pirrone ai suoi parenti, quando scopre che la nipote è stata messa incinta da un cugino, aizzato da un padre rancoroso per perseguire una vendetta personale. Il parallelo tra Angelica e Angelina è istituito dallo stesso padre Pirrone, con i suoi «poco caritatevoli paragoni» (p. 190), e dal narratore

Stella, la moglie del principe. Non è dunque un privilegio maschile, né della sola gioventù: Fabrizio ha poco da invidiare a Tancredi, così come a Don Ciccio bastano poche parole per evocare in tutta la sua animalesca sensualità la moglie segregata di Don Calogero, «una bellissima giumenta, voluttuosa e rozza [...] buona ad andare a letto e basta» (p. 118).

Questo funereo romanzo libertino ha al centro «il ciclone amoroso»⁹, una sorta di stagione degli amori in cui i sensi di quasi tutti i personaggi si acuiscono in modi talora parossistici. Ma l'intera esistenza dei Salina si svolge sotto il segno di «Giove folgorante, Marte accigliato, Venere languida» (p. 20) – così come appaiono negli affreschi del palazzo di famiglia – padroni della villa per «ventitré ore e mezza» (p. 20) al giorno, tra un rosario e l'altro. L'annotazione ironica potrebbe già bastare a mettere ai margini l'incidenza del cattolicesimo nella vita dell'eslege Fabrizio, senza contare che anche per il resto della famiglia la religiosità svolge un ruolo piuttosto formale e a più riprese satireggiato dal narratore. Del resto, morto Fabrizio, la villa diviene il regno delle tre figlie zitelle, che vi fanno sì installare un oratorio raschiando dal soffitto «una pittura sconvenientemente mitologica» (p. 240), ma solo per venerare per decenni il quadro di una «ragazza che ha ricevuto l'appuntamento e aspetta l'innamorato» (p. 243) e che credono ingenuamente rappresenti la Madonna. Venere prende sempre la sua rivincita sul sacro, ma senza mai annullarne

alla conclusione del capitolo: «I gran signori erano riservati e incomprensibili, i contadini espliciti e chiari; ma il Demonio se li rigirava attorno al mignolo, egualmente» (p. 198). E il capitolo si era aperto con la discussione fra padre Pirrone e Don Pietrino, un erborista che prepara intrugli afrodisiaci per «ragazzine vogliose» (p. 185). Anche nel caso di Angelina, il narratore sottolinea con lucidità che «l'amore, la passione non c'entravano. Era soltanto una porcata che vendicava un'altra porcata», e padre Pirrone arriva a pensare «come il Signore si serva talvolta anche delle cagnette in calore per attuare la giustizia Sua» (p. 193). Angelina, del resto, di fronte all'accordo finale si compiace «di avere quel bel maschiaccio a disposizione» (p. 198). Del capitolo Visconti ricicla solo qualche battuta del discorso di padre Pirrone, spostandolo però nella pausa notturna durante il viaggio a Donnafugata.

⁹ Così nel titolo del capitolo apparso nella prima edizione del romanzo, edita da Feltrinelli nel 1958, sulla quale Visconti ha ovviamente lavorato (al Fondo Visconti si conserva una copia della 63^a ristampa del 1960 con le sue annotazioni). L'indicazione risale a un indice appuntato da Tomasi di Lampedusa in un quaderno (riprodotto in Tomasi di Lampedusa 1995, p. 260). I titoli sono però stati espunti dalla riedizione del 1969, sempre presso Feltrinelli, che corregge gli errori filologici nel frattempo emersi. Nei passi che ci interessano, tuttavia, le varianti sono irrilevanti ai fini dell'analisi e comunque, in generale, non interessano questioni strutturali ma dettagli sintattici, poche sostituzioni lessicali e una sola amputazione di qualche rilievo che segnaliamo a suo tempo. Sulle divergenze tra le due edizioni si veda la «Premessa» scritta da Gioacchino Tomasi Lanza per la riedizione del 1969 e ripubblicata, in versione rivista, in Tomasi di Lampedusa 1995, pp. 5-18.

l'influsso. Forse perché, come scoprirà a suo tempo Tancredi, si tratta di due realtà profondamente connesse.

Quando il film arriva nelle sale, il libro lo hanno letto tutti: è appena divenuto un evento editoriale come pochi se ne sono prodotti in Italia. Se nell'accoglienza del romanzo le discussioni avevano privilegiato le questioni ideologiche legate alla rilettura del Risorgimento¹⁰, non è un caso che lo stesso accada nella ricezione del film, né che le successive analisi dell'adattamento compiuto da Visconti si siano concentrate sulle questioni storico-politiche¹¹, trascurando gli aspetti erotici pur così ossessivi nelle pagine di Tomasi di Lampedusa.

Nel tentativo di recuperarli, può essere utile prendere le mosse da una dichiarazione di Visconti, il quale avrebbe inteso il romanzo di Tomasi di Lampedusa come «la storia di un contratto matrimoniale. La bellezza di Angelica data in pasto alla voracità di Tancredi», puntualizzando che è inutile cercare nel film una «contrapposizione scettica e senza costruito tra intimità dei sentimenti e passioni collettive, tra impulsi irrazionali del cuore e movimenti reali della storia»¹² (un modo per ribadire i principi del 'realismo romantico' enunciati ai tempi di *Senso*). Il regista ha anche riconosciuto di aver «riletto il romanzo le mille volte» sotto la «suggestion» di Proust¹³, sicché i suoi Tancredi e Angelica sarebbero anche debitori di Swann e Odette.

Per affinare l'analisi dell'adattamento disponiamo di cinque diverse versioni della sceneggiatura:

- *Il Gattopardo* – 2^a parte (A): 271 pp. con una postilla manoscritta di Visconti¹⁴.

¹⁰ Cfr. Gilmour 1988.

¹¹ Cfr. ad esempio Marcus 1993, p. 45 ss. Ed è forse perché era stata la sinistra a esprimere i dubbi maggiori che Togliatti si premura di dare al film l'imprimatur del partito – nella forma di una calorosa raccomandazione perché il suo regista rifiuti qualsiasi taglio o accomodamento che eventualmente gli fosse chiesto – in una lettera manoscritta, datata 2 aprile 1963 e indirizzata ad Antonello Trombadori con preghiera di girarla a Visconti (FV 1, sottoserie 2, 320, 2; la lettera è riprodotta in de Carvalho 1978, p. 197).

¹² Visconti in Trombadori 1963b, p. 25.

¹³ *Ivi*, p. 28. Cfr. anche le dichiarazioni del regista in Lori 1963 e in Rispoli 1963, p. 70. Nella copia del romanzo appartenuta a Visconti, l'unica annotazione in questa direzione è in realtà piuttosto fatua: il regista ha scritto infatti «proustiano» accanto alla descrizione del timballo di maccheroni preparato per la prima cena a Donnafugata.

¹⁴ FV 7, 28, 2. Nel marzo 1961, mentre si annunciano come interpreti Laurence Olivier nella parte di Fabrizio e Warren Beatty in quella di Tancredi, gli sceneggiatori sono già al lavoro sulla prima sceneggiatura (cfr. s.n. 1961a) e un mese dopo il loro lavoro risulta concluso (cfr. s.n. 1961b).

- *Il Gattopardo* (B): ne rimangono un testimone di 488 pp. e uno di 487 pp., che non presentano differenze nelle scene di cui ci occuperemo¹⁵.
- *Il Gattopardo* (C): 416 pp. suddivise in cinque volumi, ciascuno redatto da un autore differente che si firma nel frontespizio. Il primo si deve a Visconti, consta di 76 pp. e copre l'intreccio dal rosario iniziale fino a quando Fabrizio, dopo la mancata confessione a padre Pirrone, legge la lettera inviagli dal duca di Malvica e dà del cornuto a Garibaldi. Il secondo è firmato da Suso Cecchi d'Amico, comprende altre 76 pp. e si estende dalle scene di battaglia fino all'omaggio reso da Tancredi ad Angelica con le pesche. Il terzo è firmato da Pasquale Festa Campanile. Le sue 82 pp. prendono avvio dalla lettera inviata da Tancredi a Fabrizio perché chieda per lui la mano di Angelica e si concludono sulla consegna dell'anello di fidanzamento. Il quarto, di 60 pp., si deve a Enrico Medioli. Inizia dall'esplorazione delle stanze disabitate per concludersi sulla partenza di Chevalley. Il quinto è firmato da Massimo Franciosa e comprende 122 pp., inizia sulla visita di padre Pirrone al suo paese e termina sulla passeggiata di Fabrizio dopo il ballo. Le prime due parti recano correzioni manoscritte di Visconti¹⁶.
- *Il Gattopardo* (D): 323 pp. suddivise in cinque parti che giungono fino all'inizio del ballo. La prima parte comprende alcune correzioni manoscritte di Visconti. La sceneggiatura è datata 8 gennaio 1962¹⁷.
- *Il Gattopardo* (E): ne rimangono due testimoni, uno di 230 pp. dattiloscritte, datato 9 marzo 1962, e uno di 185 pp. con svariati fogli incollati con revisioni successive nella prima parte¹⁸.



¹⁵ Si tratta rispettivamente di FV 7, 28, 3 e 4. Secondo le informazioni raccolte da Marialivia Serini (1961, p. 12) durante un incontro con Visconti, la seconda versione della sceneggiatura risalirebbe all'estate del 1961.

¹⁶ FV 7, 28, 9. La sceneggiatura non è datata; al Fondo Visconti è stata catalogata come posteriore alla versione D, ma le variazioni tra le due sceneggiature sembrano suggerire come più corretto un ribaltamento della successione cronologica.

¹⁷ FV 7, 28, 7.

¹⁸ Rispettivamente FV 7, 28, 12 e 11. La sceneggiatura pubblicata in d'Amico 1963 si basa sulla versione E, sia pure nel «penultimo ciclostile» – come scriveva la sceneggiatrice stessa al curatore della collana (in Renzi 1999, p. 94) – comunque «con tutte le correzioni e tagli (segnati in rosso) dell'ultima versione». Infatti, la versione pubblicata include le revisioni prodotte dai fogli incollati. Evidentemente si è provato a immaginare una diversa strutturazione dell'intreccio per la parte iniziale, che alla fine non deve aver soddisfatto Visconti, nonostante mancassero ormai pochi giorni all'inizio delle riprese, avviate il 14 marzo. Il produttore Pietro Notarianni (in Petrucci 2001, p. 32) ricorda che il film «doveva iniziare con il viaggio in carrozza verso Donnafugata, ma Luchino rivoluzionò tutto».

III

L'ULTIMO TABÙ

«VAGHE STELLE DELL'ORSA...»

Nella sua prima formulazione, partorita sul set del *Gattopardo*, il progetto che porta a *Vaghe stelle dell'Orsa...* non avrebbe dovuto suscitare grandi discussioni: si trattava di pensare un altro film per Claudia Cardinale¹, l'Angelica lampedusiana. Come ricorda Medioli, «doveva essere una commedia allegra. Poi Visconti ha deciso che Claudia Cardinale non era veramente tagliata per fare una commedia, e allora siamo scivolati in questa cupa tragedia»². Alla luce degli unanimi giudizi sfavorevoli, quando non impietosi, espressi dalla critica sulla prestazione resa dall'attrice nel *Gattopardo*, e che verranno puntualmente replicati di fronte a *Vaghe stelle dell'Orsa...*, è inevitabile chiedersi cosa abbia interessato così tanto il regista in questa interprete volenterosa ma poco duttile. La risposta la offre lo stesso Visconti fra le righe di un'intervista, quando dichiara di aver voluto «sfruttare il suo volto, la sua pelle, i suoi occhi, il suo sguardo, il suo sorriso»³. In altre parole, Claudia Cardinale è essenzialmente un corpo e disegnare un film in funzione sua significa puntare sulla sensualità che è in grado di esprimere istintivamente, come anche i recensori più feroci le riconoscono⁴.



¹ Cfr. le dichiarazioni di Suso Cecchi d'Amico in Ricci 1965. All'inizio del 1964, nel presentare i progetti cinematografici per la nuova stagione, di Visconti «l'Unità» annuncia un film «sullo sconcertante personaggio della contessa Maria Tarnowska» (che poi non si farà) e un film «scritto» per Claudia Cardinale» (s.n. 1964), senza alcuna ulteriore specificazione.

² Enrico Medioli, intervista rilasciata all'autore.

³ Visconti in Aprà *et al.* 1965, p. 440.

⁴ Il che ricorda quanto Visconti (in D'Amico - Di Giammatteo 1962, I, p. 40) aveva detto pochi anni prima circa la scelta di Olga Villi in *Quinta colonna* di Hemingway, messo in scena nel 1945: «Avevo bisogno di un animale straordinariamente bello, biondo,

IV

PSICOPATOLOGIA DEL NAZISMO

«LA CADUTA DEGLI DEI»

Dopo la discussa produzione dello *Straniero*, che la censura vieta ai minori di 18 anni per «alcune scene di carattere erotico»¹, come è ormai consolidata tradizione viscontiana, e in parallelo con le polemiche che accompagnano l'allestimento della scabrosa *Monaca di Monza* (1967) di Testori, Visconti riprende in mano un progetto di lunga data, più volte accantonato. *La caduta degli dei* ha infatti radici piuttosto lontane, che notoriamente risalgono all'idea semi-autobiografica di un film su una famiglia di industriali milanesi (esemplata su quella degli Erba), elaborata in una prima forma in un soggetto scritto a quattro mani con Antonio Pietrangeli. Ai tempi di *Senso*, Visconti aveva pensato di darle forma sulla falsariga di un romanzo di Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer*

¹ Oltreché per «il contenuto della vicenda sotto il profilo morale»: è quanto si legge nel nulla osta rilasciato il 23 settembre 1967. Cosa la censura democristiana intenda per profilo morale è esplicitato nella conferma del divieto sancita il successivo 19 ottobre, dopo che la produzione ha presentato ricorso: si ribadisce infatti l'esclusione dei minori «sia per il realismo eccessivamente spinto delle due scene erotiche in cui i due protagonisti appaiono svestiti a letto, sia per la tematica che prospetta in modo impressionante, il pessimismo irriducibile del protagonista maschile e induce alla negazione dei comuni valori morali» (i due nulla osta sono in MBAC fasc. 49930). Pochi mesi prima, anche *Le streghe* aveva dato luogo a una contrattazione con la censura che, mancando di cogliere l'aspetto satirico del film, lo aveva vietato ai minori di 18 anni, per «la morbosità dell'ambiente nel quale si svolge il primo episodio», vale a dire proprio quello diretto da Visconti, una morbosità «ripetutamente posta in risalto anche nel dialogo». Di conseguenza, basta ritoccare cinque battute perché – fatto ricorso per un difetto di forma nella composizione della prima commissione giudicante – la produzione ottenga un abbassamento del divieto ai minori di 14 anni (cfr. i documenti in MBAC fasc. 48341).

Famiglie (*I Buddenbrook*, 1901)², mentre pochi anni dopo aveva riformulato il progetto per farne un seguito di *Rocco e i suoi fratelli*, incentrato sull'evoluzione borghese di *Ciro*³. Infine, opta per una nuova mediazione letteraria e pensa a un *Macbeth* in abiti moderni, poi ambientato in Germania negli anni dell'ascesa del nazismo. L'avventurosa lavorazione del film, funestata da problemi di carattere economico e da forme di boicottaggio subite dalla troupe durante le riprese in Austria e in Germania, occupa per intero la seconda metà del 1968 e termina solo all'inizio dell'anno successivo. La postproduzione non è meno impegnativa: l'opera viene infatti presentata in anteprima solo alla fine di giugno. Visconti dedica dunque a questo film (basato su un progetto accarezzato per vent'anni circa) quasi tre anni di lavoro.

Dei diversi progetti che si alternano nello sviluppo della *Caduta degli dei* ci rimangono i seguenti documenti:

- *Proposta di un soggetto per un film sulla borghesia milanese per la Lux*: soggetto firmato da Visconti e da Antonio Pietrangeli⁴.
- *Macbeth* 1967: soggetto firmato da Visconti e Suso Cecchi d'Amico. Al Fondo Visconti se ne conservano quattro copie⁵, più una traduzione in inglese⁶. Il progetto risale alla prima metà del 1967⁷.

² Dichiarava infatti in quegli anni a Festa Campanile (1954): «[...] personalmente, lo vedrei anche ambientato in Italia, come storia di una famiglia lombarda».

³ Cfr. Visconti in Aristarco 1960a, p. 404, e in s.n. 1960b.

⁴ Pubblicato in Di Giammatteo 1976. La *Proposta* non è datata, ma è tradizione farla risalire al periodo di più salda collaborazione tra Visconti e Pietrangeli, ovvero tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta.

⁵ Una (FV 7, 33, 1) di 34 pp. e altre tre (FV 7, 33, 2) di 51 pp.: la differenza si deve solo a una diversa impaginazione, ma i soggetti sono identici.

⁶ FV 7, 33, 3. Il soggetto è stato pubblicato (incompleto: cfr. *infra*, pp. 128-129) in Di Giammatteo 1976 e ripreso (con le medesime lacune) in Badalucco *et al.* 2004. Di seguito si citerà dunque dall'originale.

⁷ Nessuno dei testimoni reca una data. Al Fondo Visconti sono stati catalogati come risalenti al novembre del 1967, ma è presumibilmente corretto retrodarli ai primi mesi dell'anno, poiché già il 16 maggio Joseph Janni, proprietario della londinese Vic Films Limited, rifiuta per lettera (FV 1, sottoserie 2, 195, 1) la versione inglese, esprimendo perplessità relative soprattutto ai personaggi, giudicati alla stregua di semplici imitazioni shakespeariane. Il progetto di Visconti passa quindi alla Atlantisfilm, che in seguito il regista e Suso Cecchi d'Amico accusano di inadempienza degli accordi stipulati: il 27 settembre l'amministratore delegato della compagnia risponde per lettera (FV 1, sottoserie 2, 52, 1) che semmai a essere inadempienti sono proprio Visconti e Cecchi d'Amico che, contrariamente agli accordi presi, non hanno mai consegnato una sceneggiatura. Inoltre Nicola Badalucco, secondo la sua stessa testimonianza (1989, p. 9), in autunno era stato coinvolto nel progetto del film vero e proprio: il *Macbeth* 1967 doveva quindi essere ormai già superato. Infine, le prime notizie sul progetto diffuse ad

- *Götterdämmerung (Il tramonto degli dei)*: trattamento di 103 pp., con alcune note manoscritte di Visconti⁸.
- *Soggetto/Progetto Götterdämmerung [sic] (Il tramonto degli dei)*: trattamento di 67 pp. È una nuova versione del precedente, con modifiche di poca sostanza, perlopiù semplici scorciature⁹.
- *Götterdämmerung (Il tramonto degli dei) – PRIMA STESURA (A)*: sceneggiatura di 198 pp., con alcune note manoscritte di Visconti e, in appendice, due pagine intitolate *Proposte di modifiche*¹⁰. Se ne conserva anche una prima versione parziale (che giunge fino alla morte

agosto (cfr. Baldi 1967) riassumono l'idea di base del *Macbeth* 1967 ma ambientandola già nella Germania nazista.

⁸ FV 7, 36, 40. Pubblicato (incompleto) con il titolo *Il trattamento* in Roncoroni 1969a, pp. 35-65 (d'ora in poi lo si citerà da questa fonte). La parte rimasta inedita esplicita il legame dell'intreccio con quello del *Macbeth* di Shakespeare. La ragione di tale amputazione è da ricercare nella causa che allora divise Visconti e Suso Cecchi d'Amico, la quale, pur non avendo preso parte alla stesura della sceneggiatura della *Caduta degli dei*, rivendicava un compenso in quanto coautrice del soggetto *Macbeth* 1967 che ne costituisce una delle radici (Roncoroni, comunicazione personale all'autore). Tramite un'agenzia stampa ripresa da alcuni giornali, nell'aprile del 1968 Visconti era così giunto a negare qualsiasi relazione fra «la tragedia scespiriana», il *Macbeth* 1967 e il suo nuovo film, che «narra invece una vicenda originale che non fa nessun riferimento a Shakespeare, semmai, piuttosto, a Wagner ed ai suoi Nibelunghi», attribuendo il loro accostamento da parte di molta stampa a un equivoco (cfr. s.n. 1968a, pp. IV-V, e 1968c). Ancora all'inizio di ottobre, oltre a diffidare per telegramma Renzo Renzi, curatore della collana «Dal soggetto al film», dal pubblicare i materiali raccolti da Roncoroni, Visconti scriveva allo stesso Renzi una lettera per lamentare il mancato rispetto della consegna di «non parlare del *Macbeth*» (telegramma e lettera autografa sono riprodotti in Renzi 1999, pp. 242-243). Nella lettera Visconti chiariva le circostanze che determinavano la sua scelta e chiedeva che non si includesse nel volume il saggio di Roncoroni (poi pubblicato su rivista: cfr. Roncoroni 1970), sicché questi ripiegò su una lunga intervista al regista. La questione sembrerebbe essersi però risolta in breve tempo, perché pochi giorni dopo lo stesso Visconti non si faceva più scrupoli nel presentare il suo nuovo film, dichiarando che la «prima idea era stata una versione cinematografica dei *Buddenbrook* di Thomas Mann, poi un'edizione moderna del *Macbeth*» (Visconti in Madeo 1969).

⁹ FV 7, 36, 41. La denominazione «soggetto/progetto» intende sottolineare l'inconsueta corposità del testo preparato in vista dell'impegnativo tema del film, già rimarcata nel primo trattamento e qui ulteriormente ribadita: «Considerata la particolare natura della materia trattata, si è preferito dare, invece che il tradizionale 'soggetto', un 'progetto' di film» (p. 2). I due trattamenti sono divisi in tre parti: la prima serve da introduzione storica e rievoca i fatti che rimangono sullo sfondo delle vicende; la seconda presenta i personaggi principali, dedicando a ciascuno una breve descrizione; la terza riassume l'intreccio dividendolo «in quattro 'blocchi', come quattro atti» che conferiscono all'opera «un tono solenne da tragedia classica» (p. 39).

¹⁰ FV 7, 36, 44.

di Joachin) di 54 pp., intitolata *Primo copione dialogato* e inviata a Visconti da Badalucco con una lettera di accompagnamento ¹¹.

- *Die Götterdämmerung* (B): sceneggiatura di 286 pp. Al Fondo Visconti se ne conservano un testimone dattiloscritto ¹², con in copertina la firma di Visconti, una copia ciclostilata ¹³ e una terza incompleta ¹⁴.
- *Götterdämmerung* (C): sceneggiatura di cui rimangono due testimoni al CSC, recanti il timbro dell'Ufficio produzione della Præsidents S.p.A. con data 21 maggio 1968 e quello del Ministero del Turismo e dello Spettacolo che attesta la registrazione del deposito legale in data 25 giugno 1968. Il primo contiene alcune annotazioni manoscritte (non per mano di Visconti); il secondo è intonso ma il titolo *Götterdämmerung* è stato coperto da una striscia di carta recante dattiloscritto il titolo *Il tramonto degli dei*. Di questa sceneggiatura al Fondo Visconti rimane solo una traduzione in inglese, che accoglie una parte delle correzioni manoscritte nel testimone del CSC e presenta in copertina alcuni schizzi di Visconti ¹⁵.



¹¹ Rispettivamente FV 7, 36, 43, e FV 7, 36, 59. Il copione presenta varianti minime rispetto alla redazione completa, che gli è successiva.

¹² FV 7, 36, 46.

¹³ FV 7, 36, 47. Questo testimone accoglie alcune varianti d'autore di carattere meramente ortografico. A documentare il passaggio dalla versione A alla B rimangono inoltre numerose scalette e fogli sparsi di sceneggiatura su cui avremo modo di ritornare.

¹⁴ FV 7, 36, 48: si estende dalla scena 39 alla 125, cioè dal funerale di Joachin alla fine della festa di fidanzamento tra Sofia e Friederich.

¹⁵ FV 7, 36, 45. La sceneggiatura pubblicata da Stefano Roncoroni (1969a) è il risultato di una manipolazione della versione C realizzata sotto la supervisione di Visconti e intesa ad avvicinare la sceneggiatura al testo filmico finale (Stefano Roncoroni, comunicazione personale all'autore). Anche la sceneggiatura data alle stampe di recente in Badalucco *et al.* 2004, senza indicare un testimone d'origine del testo né gli eventuali criteri di edizione, è una versione vicina alla C ma manipolata in modo da risultare più vicina alla versione finale filmata. Fra l'altro, tra le sceneggiature e il film mutano grafia i nomi di svariati personaggi (Friderich/Friederich/Frederick; Sofia/Sophie; Costantino/Konstantin; Joachin/Joachim; Guenther/Gunther; Elisabeth/Elizabeth). Di seguito si risponderanno queste variazioni grafiche.

VI

ALL'OMBRA DEI FANCIULLI IN FIORE

«MORTE A VENEZIA»

Mentre il progetto Proust muove i primi passi, Visconti torna a lavorare su Thomas Mann, l'altro scrittore che ha segnato in profondità il suo percorso e la sua formazione culturale almeno a partire dagli anni Trenta, e già oggetto di vari progetti non realizzati, oltretutto di uno spettacolo scaligero (*Mario e il mago*). Il regista porta ora a compimento un'idea accarezzata per lunghi anni, quella di trarre un film da *Der Tod in Venedig* (*La morte a Venezia*), il romanzo breve di Mann coevo a *Du côté de chez Swann*.

A un primo sguardo può sembrare un'inversione di marcia rispetto al film precedente: se nella *Caduta degli dei* era esploso nelle sue forme più eclatanti, rumorose e disinvolute, qui apparentemente il tema erotico rientra per cercare una veste sublimata, congelata al suo stato aurorale (lo sguardo). Anche per questo, il suo peso in *Morte a Venezia* è tra i dati più controversi dell'intera critica viscontiana. «Nulla esiste di più singolare, di più scabroso, che il rapporto fra persone che si conoscano solo attraverso lo sguardo», nota però lo stesso Mann a proposito della relazione che si stabilisce tra Aschenbach e Tadzio, costretti «per civiltà o per bizzarria personale a insistere nella finzione» (p. 196)¹. Non si potrebbe cercare esergo migliore per introdurre il lavoro condotto da Visconti sul racconto dello scrittore. L'inversione, rispetto al percorso segnato dai lavori precedenti, è infatti solo apparente, come emerge soprattutto ricostruendo il lavoro di adattamento. Gli interventi sono sottili ma rilevanti, nonostante il sostanziale rispetto dell'intreccio della novella di Mann, in virtù del quale Visconti e Badalucco partono con un canovaccio sicuro

¹ Tutte le citazioni da *Der Tod in Venedig* provengono dalla traduzione di Emilio Castellani inclusa in Mann 1990.

fin dall'inizio, tanto che, attraverso un soggetto e tre trattamenti, confluisce in due sole sceneggiature, peraltro pressoché identiche:

- *La morte a Venezia*: soggetto di 31 pp.² Se ne conserva anche una redazione provvisoria sul cui frontespizio Visconti ha annotato a mano: *Proposta n. 3*³. L'ultima parte di questa versione è stata riscritta a mano dal regista e tutte le correzioni manoscritte riscontrabili nelle 20 pp. che la compongono sono accolte nella versione finale.
- *La morte a Venezia di Thomas Mann. Scaletta provvisoria di Visconti [e] Badalucco*: trattamento di 76 pp.⁴.
- *La morte a Venezia di Thomas Mann. Nuova versione trattamento di Visconti [e] Badalucco*: trattamento di 85 pp. con correzioni manoscritte di Visconti⁵.
- *Nuova versione del trattamento*: trattamento di 90 pp. con note manoscritte. Una seconda copia ricorretta è intitolata *Riduzione scaletta trattamento*⁶.
- *La morte a Venezia – Pre-sceneggiatura*: sceneggiatura di 156 pp., datata 16 marzo 1970. Ne rimangono un testimone al Fondo Visconti⁷, recante alcune correzioni manoscritte delle quali, tuttavia, non si è tenuto conto nella stesura della sceneggiatura definitiva⁸, e due (intonsi) al CSC⁹.
- *Morte a Venezia*: sceneggiatura di 155 pp., datata 26 marzo 1970. Al Fondo Visconti ne rimangono due testimoni in italiano (uno dei quali contiene appunti, disegni e correzioni di Visconti) e tre in inglese (anch'essi con annotazioni manoscritte del regista)¹⁰.



² FV 7, 39, 5.

³ FV 7, 39, 4.

⁴ FV 7, 39, 6. Pubblicato con il titolo *Una prima scaletta-trattamento* in Micciché 1971a, pp. 151-166.

⁵ FV 7, 39, 7. Le varianti rispetto al precedente trattamento sono indicate nelle note *ibidem*.

⁶ FV 7, 39, 8.

⁷ FV 7, 39, 9.

⁸ Rispetto alla quale la *Pre-sceneggiatura* presenta semplicemente una scena in più, la 19 (che prevedeva alcuni rapidissimi flashback nei quali Aschenbach rivedeva i vari annunciatori di morte già incontrati), e una scena (la 28) che poi viene suddivisa in due (e cioè tra la scena 27 e la scena 28).

⁹ Deposito legale registrato in data 27 marzo 1970. L'unica differenza rispetto alla copia del Fondo Visconti consiste nel fatto che le scene 52 e 53 risultano unite.

¹⁰ Rispettivamente FV 7, 39, 10-11, e FV 7, 39, 13-14. È la versione pubblicata in Micciché 1971a.

VII

I TORMENTI DI UN SOVRANO CATTOLICO

«LUDWIG»

Il 6 marzo 1971 *Morte a Venezia* inizia a circolare nelle sale italiane: quindici giorni dopo, Visconti e Suso Cecchi d'Amico chiudono la sceneggiatura italiana della *Recherche*; alla fine di aprile è pronta anche quella francese. Appena terminato il lavoro su *Morte a Venezia*, Visconti riprende dunque subito in mano, e con convinzione, il progetto proustiano. Ma inizia presto a lavorare anche su un altro soggetto che accarezza da tempo¹ – la biografia di Ludwig II – tanto che per qualche settimana i due lavori procedono in parallelo², senza contare la nascita di un terzo progetto presto accantonato, una biografia di Nijinsky³. Le ragioni del

¹ Ricorda Mediolì (intervista rilasciata all'autore): «Quando noi siamo andati in Germania a vedere le location per *La caduta degli dei*, abbiamo visto i castelli di Ludwig, che non conosceamo [...]. A Neuschwanstein ricordo che gli ho detto: "Luchino, cambiamo film!". Il seme era stato gettato». Visconti non cambiò film ma non smise di pensare a Ludwig già durante la preproduzione della *Caduta degli dei*, come testimonia l'appunto di una scaletta nella quale si ipotizza che «Sophia potrebbe andare ad annegarsi nel lago come Ludwig II°» e che poi Martin faccia «mettere una croce di legno nel punto dove la madre si è annegata, come la croce sul lago di Starnberg dove è annegato Ludwig II°» (FV 7, 36, 39). L'idea del film era comunque nata tempo prima, come il regista ha confidato a Liliana Madeo (1972).

² Il giorno dopo la chiusura del trattamento del *Ludwig* (annunciato già a Cannes: cfr. Tornabuoni 1971), si rinnovano gli accordi per il film da trarre dalla *Recherche*, come testimonia una lettera (FV 1, sottoserie 2, 47, 1) del 7 giugno 1971 nella quale la Ancinex propone a Visconti un nuovo contratto. L'annuncio dell'abbandono definitivo del progetto in favore del *Ludwig* viene dato nel gennaio successivo, in una conferenza stampa tenutasi a Roma (cfr. s.n. 1972).

³ L'idea è di Harry Saltzman, che tramite la United Artist offre a Romola de Pulszky, la vedova del ballerino, di trarre un film dalla sua biografia romanzata di Nijinsky. Stando alla lettera del 24 luglio (FV 1, sottoserie 2, 248, 1) con cui Romola gira l'offerta a Visconti, è Saltzman a pensare da subito al regista. Si profila dunque

definitivo abbandono del film proustiano da parte di Visconti non sono mai state chiarite appieno: alla lettura romantica offerta da Suso Cecchi d'Amico, secondo la quale Visconti non poteva che rinviare quello che era convinto sarebbe stato il suo ultimo film⁴, si affiancano più secolari problemi economici e accuse reciproche tra regista e produttrice⁵. La rottura si consuma tra scontri e risentimenti: Nicole Stéphane sente l'incombere del *Ludwig* come una mancanza di impegno da parte del regista, che minaccia di ritardare ulteriormente la realizzazione di un film che sta vagheggiando ormai da più di un lustro, e decide di affidarlo ad altre mani; Visconti manifesta di intendere come un tradimento la scelta della produttrice, tanto che l'antipatia per i suoi successori (Harold Pinter alla sceneggiatura e Joseph Losey alla regia, destinati peraltro a un ulteriore naufragio) rimane proverbiale e conosce lunghi strascichi⁶, riconoscibili

un'ulteriore coproduzione internazionale di ampio respiro. Ma il progetto non va oltre la raccolta di alcuni appunti che sintetizzano varie fonti sulla vita del ballerino (un foglio ne elenca diciannove). Come suo solito, Visconti si apprestava a contaminare i testi più disparati, e non avrebbe certo compiaciuto Romola nel farle l'omaggio di utilizzarla come testimone unica, così come non ne avrebbe assecondato il revisionismo circa la vita privata di Nijinsky. In particolare, uno 'scalettone' (FV 7, 40, 5) di 46 pp. dattiloscritte è incentrato quasi totalmente sulla vita privata del ballerino, e in particolare sulla sua relazione con Diaghilev (si tratta del riassunto di un'ulteriore fonte – sono indicate infatti alcune lacune nel testo di partenza –, forse un'altra sceneggiatura: un progetto inconcluso su Nijinsky era stato avviato pochi anni prima da Tony Richardson su sceneggiatura di Edward Albee).

⁴ Cfr. d'Amico - Visconti 1986, pp. 11-12.

⁵ Visconti ha sempre dichiarato che il fallimento era conseguito all'insufficienza delle risorse economiche messe in gioco da Nicole Stéphane, la quale (in Kravanja 2004, pp. 57-58) attribuisce al contrario a una scelta mai argomentata del regista la rinuncia al progetto. E in effetti già nel 1969 Visconti (in Sala 1969a) ventilava un possibile coinvolgimento «degli americani, tramite Ponti» e secondo Stéphane (in Lannes 1985, p. 7) nel 1971 «les Artistes Associés ont accepté de financer le film qui devait coûter trois millions et demi de dollars». Del resto poca cosa rispetto al budget di 22 milioni di dollari previsto dal progetto Losey-Pinter che avrebbe dovuto far seguito a quello di Visconti, questo sì abbandonato perché «financièrement, trop ambitieux» (*ibidem*). Secondo Mediolì (intervista rilasciata all'autore) la mancanza di fondi «non sarebbe mai stata una ragione per Visconti. [...] I soldi per Visconti erano una cosa da buttare dalla finestra. Anzi, l'avrebbe spronato, l'idea di rovinare un produttore!», senza contare che con un cast che avrebbe dovuto includere Delon, Brando, Brigitte Bardot e Greta Garbo «avrebbe trovato tutti i produttori del mondo. [...] Perché non ha fatto la *Recherche*? Perché non l'ha voluta fare. Sembra una tautologia ma è così».

⁶ Attriti si erano registrati fin da quando Losey era venuto in Italia per girare *Imbarco a mezzanotte* (1952) (cfr. Losey in Ciment 1979, pp. 132-133), e si erano replicati intorno a Dirk Bogarde, con cui Losey aveva stabilito un solido legame professionale. Da una lettera di Bogarde (2008, p. 40) a Losey del 6 marzo 1970, si deduce che il regista si era risentito per essersi visto sottrarre il progetto di adattare *Der Tod in Venedig*, cui meditava da tempo, e non aveva apprezzato il 'tradimento' viscontiano dell'attore (che per Losey aveva interpretato cinque film, ma più nessuno dopo le collaborazioni

ancora nel contrasto che oppone Pinter e Visconti due anni dopo in occasione dell'allestimento di *Old Times* (*Tanto tempo fa*, 1970), quando Pinter prende posizione contro la rilettura operata da Visconti calcando la mano, ancora una volta, sulla componente erotica. Si giunge persino ad annunciare che «le scene di maggior fantasia registica»⁷ verranno eliminate, sebbene ci si accontenti poi di un accordo economico⁸.

L'abbandono del progetto proustiano⁹ consente comunque a Visconti di dedicarsi interamente al film su Ludwig, la cui monumentalità, la cui difficoltà e i cui costi si sarebbero rivelati non inferiori. Anche da questo punto di vista, *Ludwig* appare perfettamente in linea con i due film precedenti (oltretutto con lo stesso progetto Proust), tanto che Visconti nel presentarlo non fa nulla per nascondere il proprio investimento personale e lo definisce «uno sfogo d'anima e di mente», concedendosi toni confidenziali – pur generici – che si cercherebbero invano altrove: «[...] ora sento vibrare in questo film tanti tormenti che io stesso provo e che dalle immagini dello schermo risaltano come dalle pagine di un romanzo»¹⁰. Di recente, anche Enrico Medioli si è detto convinto che

con Visconti). Qualche screzio si era avuto anche nel 1971 a Cannes, la cui diplomazia aveva assegnato la Palma d'oro a Losey per *The Go-Between* (*Messaggero d'amore*), sceneggiato da Pinter, inventando per *Morte a Venezia* (dato da molti per favorito) un premio di ripiego che Visconti non aveva gradito (cfr. Rossi 1971 e Tornabuoni 1971). Di fronte al telegramma di Losey ricevuto all'indomani del ricovero a Zurigo, Visconti (in Costantini 1976, pp. 29-30) considerava infine appianata ogni divergenza.

⁷ Radice 1973, p. 5.

⁸ Le scene incriminate sono elencate dallo stesso Pinter (1973) nella conferenza stampa indetta all'indomani della visione dello spettacolo allestito da Visconti: «Io non ho scritto una rappresentazione teatrale su due lesbiche che si accarezzano continuamente. Io non ho scritto una scena nella quale una donna si esibisce nuda sul palcoscenico davanti a un uomo. Il testo non contiene nessun riferimento all'uomo e alla donna che nella scena versano borotalco sui seni nudi della moglie. Non ho scritto nessuna scena circa un uomo che masturba sua moglie, né ho scritto un music-hall. [...] Tutti i suddetti atti sessuali non solo sono estremamente volgari in sé, ma sono assolutamente contrari allo spirito della rappresentazione. [...] Non ho mai sentito parlare o assistito a una rappresentazione come questa, che prescinde totalmente dagli intenti dell'autore e che introduce distorsioni così gravi e scioccanti che io considero un travisamento».

⁹ Cui per la verità Visconti avrà in seguito un'ultima occasione di pensare. È lui stesso a raccontarlo a Rondi (1980b, p. 43) in un'intervista dell'8 febbraio 1976. Allora la Gaumont, dopo la rinuncia di Losey, gli aveva riproposto il film proustiano: rifiutando di riprendere il progetto abbandonato («No, è troppo tardi, ormai quelle città descritte da Proust, quelle case, quelle spiagge non esistono più e non credo alla utilità 'poetica' di ricostruirle»), Visconti aveva suggerito in alternativa «una galleria di 'ritratti proustiani'» per la televisione. La morte del regista, il mese successivo, avrebbe chiuso definitivamente il sogno proustiano, durato quindici anni.

¹⁰ Visconti 1973. Il regista riconosce in questa stessa occasione anche la continuità con i film precedenti: «Rimangono sempre altre cose da dire, che affioreranno

Visconti sentisse come sue «la vita privata di Ludwig, la tentazione, il cercare di combatterla»¹¹.

Tracce di questa vicinanza e delle sue conseguenze si possono intravedere nel lavoro di preproduzione, di cui ci rimangono un trattamento e tre sceneggiature:

- ...*All but Toys – Synopsis per un film su Ludwig di Baviera*¹². Trattamento di 50 pp., datato 6 giugno 1971.
- *LUDWIG – ‘all is but toys’. I^a sceneggiatura I^o tempo* (A): sceneggiatura di 160 pp., firmata da Visconti e Mediolì, datata luglio-agosto 1971. Si tratta di un copione composto da differenti stesure precedenti (tipo di carta e numerazione delle pagine, infatti, si alternano). Copre le vicende fino all’incontro tra Ludwig e Otto durante la guerra. Include numerose correzioni a mano, perlopiù di Visconti¹³.
- *LUDWIG – ‘all is but toys’* (B): sceneggiatura di 325 pp. (delle quali le pp. 76-83 sono cadute) datata 6 ottobre 1971. Accoglie le correzioni segnate a mano nella versione A, oltre ad apportarne di nuove¹⁴.
- *Ludwig* (C): sceneggiatura di 276 pp., datata 3 novembre 1971. Al Fondo Visconti se ne conservano due testimoni con annotazioni manoscritte di Visconti, diverse nelle due copie¹⁵. Un terzo (intonso) è depositato presso la Biblioteca Chiarini del CSC. Infine, vi è il copio-

nell’avvenire, in un altro film, così come in *Ludwig* sono utilizzati sedimenti rimasti dentro di me da *La caduta degli dei* e da *Morte a Venezia*, da altre mie opere recenti. Sono elementi che trovano sempre una collocazione futura, per un autore cinematografico, come ritengo avvenga per gli scrittori». Intervistato da Servadio sul set del film, negava però qualsiasi tratto autobiografico nel personaggio di Ludwig (le bozze dell’intervista sono in FV 1, sottoserie 2, 302): come sempre, soprattutto su questioni dai riflessi privati, le dichiarazioni del regista risultano contraddittorie.

¹¹ Intervista inclusa nell’edizione in Dvd di *Ludwig* distribuita in Italia da Medusa nel 2004.

¹² FV 7, 43, 11. Il senso del titolo scelto inizialmente è spiegato in una lettera (FV 7, 43, 22) inviata come promemoria al produttore Ugo Santalucia da Angelo Parmigiani il 24 giugno 1971: si tratta di una battuta tratta dal passo del *Macbeth* in cui il protagonista «finge dolore e indignazione per la morte del re Duncan che in realtà egli ha fatto assassinare».

¹³ FV 7, 43, sottofascicolo 12, 1.

¹⁴ FV 7, 43, 13.

¹⁵ FV 7, 43, 16. È questa la versione pubblicata (con qualche manipolazione) in Ferrara 1973. Non si prenderà invece in considerazione la sceneggiatura pubblicata in Mediolì - Visconti 2005 trattandosi di una rielaborazione della versione C mediante interpolazioni con altre fonti non precisate (ma tra le quali vi è la versione del film rimontata nel 1980).

ne appartenuto alla segretaria di edizione Renata Franceschi, depositato alla BiFi (Bibliothèque du Film) ¹⁶.

La produzione è complicata da problemi economici superiori a quelli sperimentati nei precedenti film della trilogia. Visconti ha raccontato di aver trascorso «sei mesi di lotta» prima di avere la certezza che vi fosse le basi finanziarie necessarie per sostenere il progetto ¹⁷. Ma all'inizio dei lavori i problemi non fanno che moltiplicarsi. Il 18 febbraio 1972, ad esempio, Santalucia scrive a Visconti lamentandosi del fatto che, dopo sole tre settimane di lavorazione, sono già stati spesi 500 milioni di lire e le riprese hanno accumulato una settimana di ritardo ¹⁸. Gli scontri si protraggono nelle settimane successive e, prima ancora che la lavorazione sia conclusa, si suggeriscono a Visconti tagli e ridimensionamenti. In una lettera del 30 marzo 1972, ad esempio, nel mezzo delle riprese ¹⁹ si propone al regista, per contenere i costi, di rinunciare tra l'altro a tutte le scene relative a Kainz, al *Tristano* e all'incoronazione ²⁰. Visconti cerca di mediare e pochi giorni dopo chiede a Suso Cecchi d'Amico consigli sulle scene non ancora girate che si potrebbero cassare o accorciare ²¹. Si tratta però solo di avvisaglie di uno scontro che si consuma a riprese ultimate.

Com'è noto, la malattia che porterà Visconti alla morte colpisce il regista appena concluse le riprese, il 27 luglio, costringendolo in clinica fino al 28 settembre. «Il film, il film, il film. La paura di non riuscire a finire *Ludwig*, la paura di non vederlo mai uscire. La mia prima e principale preoccupazione riguardava *Ludwig*. Il pensiero di *Ludwig* non mi

¹⁶ Una copia è in FV, 16, sottoserie Donazioni di privati, sotto-sottoserie Lino Micciché, 2, 1.

¹⁷ Visconti in Costantini 1976, p. 19.

¹⁸ FV 1, sottoserie 2, 292, 2.

¹⁹ Che si svolgono in ambienti reali fra il 31 gennaio e il 14 aprile e poi a Cinecittà fino al termine di giugno. Oltre che dal copione di edizione, la parte delle riprese svoltesi in esterni è documentata dal diario tenuto sul set da Giorgio Ferrara intitolato *Diario lavorazione. Ludwig* e datato 2 novembre 1972 (FV 7, 43, 755: una versione ricorretta è stata pubblicata con il titolo *Giornale delle riprese in Austria e in Germania* in Ferrara 1973, pp. 33-65).

²⁰ Lettera di Ugo Santalucia ad Antonio Bavaro e, in copia per conoscenza, ad Alberto Cecchini e a Visconti (FV 1, sottoserie 2, 228, 5). Il regista ha in effetti sacrificato le scene relative al *Tristano* e forse anche una parte degli altri tagli apportati sono giustificati da esigenze di risparmio più che da successivi ripensamenti. Secondo Servadio (1981, p. 203), che sul set ebbe modo di intervistare Visconti, per questo motivo il regista avrebbe rinunciato anche a girare una scena relativa al funerale di Wagner, prevista nel trattamento ma già tagliata nel passaggio alla sceneggiatura. È comunque significativo che nessuno di questi tagli abbia interessato le scene relative allo sviluppo sentimentale del protagonista.

²¹ Lettera manoscritta datata 7 aprile 1980, pubblicata in Aprà *et al.* 1980, p. 107.

abbandonava un minuto»²²: così Visconti ha poi ricordato le prime settimane dell'angosciosa lotta contro l'emiparesi conseguita alla trombosi, in una dichiarazione che rende meglio di ogni altra l'importanza attribuita al film che non avrebbe mai visto la luce nella forma da lui voluta. La malattia rende infatti difficoltoso il lavoro di montaggio cui il regista attende nel mese successivo, ulteriormente complicato dalle pressioni dei finanziatori. «Le premier montage que j'avais fait, avant la sortie du film, faisait 4 heures 10», ha dichiarato Ruggero Mastroianni²³, ma alla fine di ottobre Pietro Bianchi visiona in anteprima a villa Erba una versione che dura già un'ora in meno²⁴: Visconti ha dovuto dunque rinunciare presto al montaggio originario. Un mese dopo il coproduttore francese Mucchielli assiste a un'altra anteprima privata di una copia di tre ore e cinque minuti, che giudica comunque troppo difficile e troppo lunga per un adeguato sfruttamento commerciale²⁵. Dalla corrispondenza del regista emerge la prolungata resistenza che egli oppone a ulteriori pressioni²⁶, ma solo per l'anteprima tenutasi a Bonn il 18 gennaio 1973 può approntare un'edizione di 215 minuti²⁷, nonostante l'opposizione di Mucchielli²⁸. Per quanto anch'essa frutto di un compromesso (ma i compromessi,

²² Visconti in Costantini 1976, p. 27.

²³ In Cuel - Villien, p. 25.

²⁴ Cfr. Bianchi 1972.

²⁵ È quanto scrive a Visconti il 3 novembre 1972 (la lettera è conservata in FV 13, 8).

²⁶ Visconti si deve essere mostrato indifferente alle prime proteste di Mucchielli, perché questi, il 3 gennaio, estorce la complicità di Santalucia attribuendogli in anticipo la responsabilità del fallimento del film e della società nel caso di un suo mancato intervento. Il 9 febbraio torna così a scrivere a Visconti, fingendo di sottoscrivere osservazioni di Santalucia in realtà da lui stesso dettate e vantando il sostegno dei coproduttori tedeschi. In un telegramma del 26 febbraio assume toni minacciosi anche con Visconti, con cui pretende un incontro. Da un telegramma del 4 marzo il regista risulta infine aver capitolato: lo si informa che con l'aiuto di Ruggero Mastroianni il film è stato infine tagliato e non è ben chiaro quale ruolo il regista abbia avuto in questi interventi, come non lo è la loro entità, poiché secondo le riviste dell'epoca in Francia sarebbe circolata regolarmente una copia della durata di tre ore. La corrispondenza qui citata è conservata in FV 13, 8.

²⁷ Così secondo Pecheur 1986, p. 48. Che la copia di Bonn fosse comunque più breve di quella che Visconti sperava di poter montare lo confermano i ricordi di Rondi (1998, p. 45), che a suo tempo fu incaricato dal regista di introdurre l'anteprima al posto suo. Dalla stampa dell'epoca si ricavano però informazioni contraddittorie e confuse. Lo stesso Rondi ricorda male quando scrive che la versione di Bonn e quella poi circolata in Italia coincidevano. Pestelli (1973) e Casiraghi (1973), tra gli altri, confermano che il montaggio della copia italiana di 176 minuti distribuita a partire dal 6 marzo era diminuito rispetto alla copia di Bonn. Errata è senz'altro anche la notizia secondo cui l'anteprima di Bonn durava 185 minuti e ne sarebbe stata approntata una versione di 150 per la distribuzione normale (cfr. Sansa 1973b).

²⁸ Che riteneva controproducente presentare in anteprima una versione più lunga, perché eventuali lamentele dei recensori su problemi già risolti dai tagli avrebbero

come si è visto, erano iniziati già nel mezzo delle riprese), questa versione mai più proiettata e impossibile da ricostruire, in mancanza di una documentazione adeguata, rappresenta probabilmente l'*Urtext* perduto, l'unico che potrebbe vantare una qualche approvazione dal regista.

In seguito, i tagli subiti dal film «ad opera di co-produttori e di distributori stranieri andarono via via appesantendosi fino a edizioni spesso quasi del tutto difformi da quella primitiva»²⁹. Tale distribuzione particolarmente disordinata dà origine a una proliferazione di varianti che pone problemi filologici complessi³⁰. Problemi non risolti dalla 'versione lunga' ricostruita nel 1980 dalla cordata guidata da Suso Cecchi d'Amico sulla base del copione di edizione e della lista delle inquadrature prescelte da Visconti tenuta da Renata Franceschi³¹. Questa versione, infatti, sebbene con tutta probabilità complessivamente più vicina delle precedenti alle aspirazioni dell'autore, e nonostante i buoni propositi di chi vi ha messo mano, è basata su semplici intenzioni (peraltro non tutte debitamente documentate) e non ha potuto tenere conto della ver-

comunque influito negativamente sul pubblico (lettera a Visconti del 9 febbraio, in FV 13, 8). In effetti, un corrispondente riferisce che il pubblico di Bonn manifestò insofferenza con «risate inopportune e intempestive», tanto che dopo «un'ora di proiezione le file degli spettatori si erano già diradate» (Sansa 1973a).

²⁹ Rondi 1980a. Secondo il critico, «Visconti, di questi ultimi scempi, non fu mai veramente informato».

³⁰ In Gran Bretagna, ad esempio, il film sarebbe circolato solo alla fine del 1978 in una versione ulteriormente decurtata di 45 minuti, della durata di soli 137 minuti (cfr. s.n. 1979, p. 68). Un'edizione, dunque, diversa da quella più lunga distribuita negli Stati Uniti nel 1973, che coincideva con quella distribuita in Germania e in Francia (cfr. la dichiarazione della Mega Film al Ministero dell'1 febbraio 1973 in MBAC fasc. 61750). Si tratta presumibilmente della stessa versione circolata in Italia, che all'atto dell'approvazione della censura (nulla osta del 5 marzo 1973 in MBAC fasc. 62029) contava 5050 metri (5021 accertati) e di cui si conserva una copia di 5038 metri (183 minuti) alla Cineteca Nazionale di Roma. Al Bundesarchiv non rimangono invece copie della versione originariamente circolata in Germania, di 5047 metri (considerate le discrepanze di pochi metri che sono normali nel conteggio, il dato coincide con quello della copia italiana), ma solo due esemplari che hanno subito ulteriori manomissioni, acquisiti negli anni Ottanta: uno, di 3855 (circa 120 minuti), proveniente da una collezione privata, e l'altro, di 3917 metri (circa 123 minuti), già parte della collezione del Filmdokumentationszentrum 'Action' di Vienna, poi assorbita dal Filmarchiv Austria (Marianne Ebberts, comunicazione personale all'autore). Queste note non bastano ovviamente a esaurire l'argomento: una ricerca puntuale sulle varianti di *Ludwig* (così come degli altri film di Visconti) rimane ancora da compiere.

³¹ Così secondo d'Amico 1980. Il documento in questione non è tra le carte di Renata Franceschi donate al Fondo Visconti. Secondo il nulla osta della censura (in MBAC fasc. 75842), questa nuova versione misura 6485 metri (corrispondenti a 236 minuti). Presentata al Festival di Venezia del 1980, è stata poi distribuita in sala in Italia il successivo novembre e in altri paesi tra il 1982 e il 1983.

sione intermedia di Bonn (comunque più breve)³². Se la soppressione del flashforward di Elisabeth sul letto di morte rappresenta il caso più controverso di variante che rischia di essere in realtà una mutilazione³³, perplessità non minori sorgono di fronte ai ritocchi apportati alla colonna sonora per aggiustare i dialoghi e le musiche (non di rado queste varianti sostitutive costituiscono vere e proprie manipolazioni), nonché di fronte alla rielaborazione dell'intreccio, cioè allo spostamento dell'ordine di alcuni segmenti della fabula³⁴. Infine, anche il reinserimento di alcune sequenze o di parti di esse – cioè l'aspetto più celebrato del film, secondo un'equivoca concezione del restauro come bulimia del testo – potrebbe aver prodotto in realtà delle interpolazioni³⁵.



³² Suso Cecchi d'Amico (1980) presenta il film come «fedelmente ricostruito com'era e, soprattutto, come Luchino lo aveva voluto», ma qualcuno si mostra presto diffidente. Jean Pecheur (1986, p. 48), ad esempio, si concede considerazioni malevole circa le ingerenze della Rai, che ne avrebbe voluto ricavare un «feuilleton télévisuel», ed è innegabile che come tale l'abbia sfruttato: la versione 'lunga' viene infatti trasmessa in televisione a puntate, a distanza di una settimana l'una dall'altra, come se fosse uno sceneggiato, e se la Rai lo frammenta in tre appuntamenti settimanali, in Germania le puntate diventano addirittura cinque.

³³ Non essendo mai stata giustificata in modo convincente da Suso Cecchi d'Amico (cfr. Fieschi 1983, p. 2), che ha voluto l'amputazione della sequenza anche a scapito di altre personalità coinvolte nell'impresa, come lo sceneggiatore Enrico Medioli (intervista rilasciata all'autore).

³⁴ Potenzialmente un errore critico, se l'intreccio scelto allora rispondeva a una precisa volontà del regista, come sostiene Medioli (intervista rilasciata all'autore), che ebbe modo di assistere al montaggio del 1973: «Quando noi l'abbiamo rimesso in sesto, non era più il *Ludwig* che voleva lui. Noi l'avevamo fatto molto 'avanti e indietro', adesso invece è tutto in ordine cronologico [...]. Non è quello che avrebbe voluto Visconti». Subito dopo l'incoronazione (e quindi a dieci minuti dall'inizio del film), nel 1973 Visconti aveva infatti inserito un flashforward che mostrava la sequenza in cui Ludwig viene avvertito del complotto, seguita da quella in cui Holnstein viene informato della fuga di notizie sulla congiura e infine da quella dell'arrivo dei cospiratori al castello. Per vedere queste sequenze, nella versione del 1980 occorre aspettare oltre tre ore, senza contare che anche l'ordine è mutato, poiché viene mostrata prima la sequenza con Holnstein, quindi quella del re e infine l'arrivo dei cospiratori.

³⁵ A titolo di esempio prendiamo la sequenza dell'idillio notturno di Ludwig ed Elisabeth, che segue la notizia della gravidanza di Cosima (ma nella versione del 1973 è preceduta da una testimonianza del segretario del re, tagliata in quella del 1980). Enrico Medioli (intervista rilasciata all'autore) ricorda che «di Berger è molto ambiguo: ha un cappello, sembra una signora alle corse... e allora quella scena Luchino l'aveva tagliata. Certe cose forse non le avrebbe messe neanche lui». La sequenza in questione dura un minuto nella versione del 1973, che dopo il CL sui cavalli nella notte stacca sulla battuta di Ludwig: «Sai dove ci ritroveremo?»; nella versione del 1980 viene recuperato un lungo dialogo intermedio (tanto che la sequenza dura ora due minuti e mezzo) e intervengono modifiche alle battute stesse. Quella di Ludwig, ad esempio, diventa: «Sai dove ti aspetterò?». Non si può quindi escludere che se la versione di Bonn non giungeva alle quattro ore (nonostante Visconti si fosse concesso un montaggio più

VIII

IL VECCHIO E I GIOVANI «GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO» E «L'INNOCENTE»

Sia pur con qualche titubanza, Visconti non ha mai smesso di rivendicare un costante legame con l'attualità, nemmeno in occasione di *Vaghe stelle dell'Orsa...*¹, della trilogia tedesca (come si è visto) e persino del progetto Proust², includendo i giovani tra i suoi spettatori ideali, ricercando nelle fonti della sua formazione strumenti per rileggere il presente³ e attribuendo ai suoi film un risvolto didattico⁴. Ma non è facile scongiurare la convinzione che, ad esempio, un film come *Morte a Venezia*, a dispetto del suo successo presso il pubblico giovanile, risulti «très beau mais [...] un peu inutile», come sintetizzava efficacemente «Jeune cinéma»⁵.

¹ «Non è vero però che non esiste l'ambiente e lo sfondo sociale; non ho rappresentato la gente che passeggia per le strade, che lavora negli uffici o beve il caffè, ma la città non è questa; la città che incombe sui protagonisti è nelle voci, nella calunnia che ha gettato un'ombra sulla loro adolescenza. E non sono d'accordo con quanti hanno definito intimista questa storia: io lavoro nella convinzione che per capire la società contemporanea e i suoi problemi e cercare di trovarne una soluzione non convenzionale, uno dei mezzi, e non il meno importante, sia quello di studiare l'animo di certi suoi personaggi rappresentativi, comunque collocati e angolati» (Visconti in Rusconi 1965, p. 11). Il regista dichiara poi di aver «voluto mettere il dito su una certa piaga della società italiana, della società borghese soprattutto» (*ibidem*).

² «Se fossi più coraggioso ne farei un film contemporaneo: una certa società di oggi ripete per molti aspetti quella raccontata da Proust: la malattia di quel mondo è la nostra» (Visconti in Tornabuoni 1970).

³ «Tuttavia non può venirmi a dire che impunemente mi rifugio nel passato e amen. Il calendario non è poi così importante, cara signora: sono importanti i temi, le idee... Il passato a cosa serve? A spiegare il 'sempre'» (Visconti in Coletti 1974, p. 151).

⁴ «Io parlo di tradimenti, è vero: parlo di nuclei malati e di lotte tribali. Ma nella speranza che queste cose non accadano più. Che il simbolo della famiglia si rivaluti...» (*ibidem*).

⁵ Delmas 1971, p. 41. Di fronte alla dichiarazione rilasciata da Visconti alla presentazione del film in Francia, secondo la quale «les images d'une plage vide sur

Le difficoltà generazionali che separano Visconti dai giovani non si risolvono, come dimostra il ritratto poco lusinghiero che di essi emerge da *Gruppo di famiglia in un interno*, l'ultimo tentativo del regista di confrontarsi direttamente con la realtà contemporanea.

Si tratta anche in questo caso di un progetto in sospenso da qualche anno⁶ e notoriamente messo a punto da Enrico Medioli, incalzato dal regista già durante la convalescenza. Visconti ha ormai archiviato la chimera proustiana, ma solo per sostituirla con un'altra: un film da trarre da *Die Zauberberg* (*La montagna incantata*, 1924) di Thomas Mann, vagheggiato sino alla morte. Nel frattempo, insegue un altro adattamento manniano, quello del romanzo breve *Die Betrogene* (*L'inganno*, 1953), come ricorda Medioli:

Lui ci teneva molto a fare questa storia e la raccontava ai produttori, che lo stavano a sentire con molto rispetto, perché era Visconti, ma capivano che non era il film che la gente avrebbe fatto a gomitate per andare a vedere! [...] Il tema della morte che si presenta come l'amore è lo stesso di *Gruppo di famiglia in un interno*.⁷

Die Betrogene rappresenta dunque la radice (mai indagata) del nuovo film di Visconti. Numerose sono in effetti le convergenze tra la parabola del professore di *Gruppo di famiglia in un interno* e l'atroce vicenda di Rosalie von Tümmel, una cinquantenne in menopausa che si innamora di un ragazzo che ha la metà dei suoi anni e che rappresenta per lei l'«esempio più meraviglioso di virile giovinezza» (p. 660)⁸. Rosalie deride l'invito della figlia (preoccupata e imbarazzata) a sublimare l'attrazione dei sensi in affetto materno ed è convinta che la natura (della quale è una devota ammiratrice) approvi il suo amore restituendole la pienezza della sua femminilità. Ma quelle che crede siano mestruazioni si rivelano emorragie dovute a un cancro che la porterà a rapida morte: una delle ultime immagini del romanzo è la raccapricciante esibizione delle interiora della donna sventrata dai chirurghi solo per constatare l'inoperabilità del male.

Medioli ha postulato anche un possibile richiamo fra *Morte a Venezia* e *Gruppo di famiglia in un interno*⁹, e non si può negare che nel percorso di Visconti risultino ancora più evidenti gli elementi che accomunano *Die Betrogene* e *Der Tod in Venedig*, per quanto un simile accostamento fosse

lesquelles il se termine» rappresenterebbero «une évocation ou une prémonition de la guerre de '14», Delmas (*ibidem*) annota poi candidamente: «[...] mais je ne l'ai pas ressenti face à l'image».

⁶ Cfr. Medioli 1975, p. 11.

⁷ Intervista rilasciata all'autore.

⁸ Citiamo dalla traduzione di Lavinia Mazzucchetti inclusa in Mann 1990.

⁹ Medioli 1975, pp. 13-14.

rifiutato da Mann¹⁰: l'amore che non teme la distanza delle generazioni; i «sofismi» (p. 695) – così Rosalie liquida le razionalizzazioni della figlia – con cui si cerca di mascherare l'attrazione squisitamente erotica, con tutte le conseguenti interferenze fra tema sessuale e tema familiare; le consuete digressioni sui «liberi costumi» della nuova generazione, che la madre osserva e fa notare alla figlia, la quale «moralmente» vive ancora «nell'anteguerra» (p. 676); la morte che irrompe nel momento più adatto per potersi fregiare di un significato punitivo (la crisi stronca Rosalie proprio la sera in cui avrebbe dovuto finalmente consumare il suo amore, dato che il giovane si era lasciato volentieri conquistare).

Se guardiamo a *Gruppo di famiglia in un interno* come a un libero adattamento di *Die Betrogene*, l'elemento che appare più evidente è la sostituzione della protagonista femminile con quello maschile, con la conseguente trasformazione del sentimento che innerva il romanzo in un amore omosessuale che riporta nuovamente a *Morte a Venezia*. Tuttavia, anche dopo il complesso e accidentato percorso della trilogia tedesca e del progetto Proust, secondo Burt Lancaster ancora in *Gruppo di famiglia in un interno* Visconti «aveva paura di insistere sull'omosessualità e di 'esplorare quei sentimenti'»¹¹. Probabilmente per questo motivo il tema dell'affetto filiale acquisisce nuova importanza, anche attraverso l'ovvia allegoria dei dipinti collezionati dal professore.

Ritroviamo quindi ancora una volta la ferma volontà di raccontare affetti in cui potersi riconoscere (con tutti i rischi che l'autobiografismo può comportare di fronte a una critica sempre più propensa a sfruttarlo senza riserve), ma con la parallela intenzione di non farne il centro del racconto. E se in *Morte a Venezia* Visconti aveva cercato di stornare l'attenzione dal rapporto fra Aschenbach e Tadzio (pur chiave della sua rilettura del romanzo) mediante le discussioni con Alfried, qui avrà senz'altro preso sul serio la ridda di elementi socio-politici accumulati dalla sceneggiatura. Ma come in *Morte a Venezia* era stato l'unico a credere nell'importanza di quei dialoghi, così di fronte a *Gruppo di famiglia in un interno* nessuno dà credito a trame nere e commenti sulla rivolta giovanile. Gli elementi più autobiografici (a cominciare dall'attrazione del professore per Konrad), esposti secondo le consuete modalità 'confessionali', finiscono così nuovamente con l'essere l'elemento più in vista e l'unico percepito come autentico.

I materiali preparatori confermano ancora una volta la decisione con cui Visconti ricorre alla sessualità per intessere i rapporti dei personaggi, per spiegarne i caratteri e renderli «scopertamente emblematici d'una

¹⁰ Cfr. il passo di *Rückkehr* (*Ritorno*) cit. in Mann 1990, p. 734.

¹¹ Cit. in Schifano 1987, p. 354.

società in dissoluzione»¹², per stabilire un ultimo barlume di comunicazione fra la sua generazione e quella più giovane, nonché per sintetizzare senso e risultati delle lotte di quest'ultima. Del resto si cerca al solito di farne materia di pruriti di propaganda mettendo in circolazione, prima ancora che le riprese siano iniziate, le foto del provino della sedicenne Claudia Marsani senza camicetta, e si arriva persino a chiederne conto al regista¹³. Ma l'avantesto conferma anche in questo caso il progressivo tentativo di contenere la rappresentazione per lasciare più spazio ad altri elementi (a cominciare dai 'sofismi' del tema familiare). Di tali materiali rimangono un soggetto, due trattamenti, una scaletta dettagliata e tre sceneggiature:

- *Stesura iniziale*: soggetto di 4 pp. con una postilla manoscritta¹⁴.
- *Conversation piece / Ritratto di famiglia*: primo trattamento di 105 pp. firmate da Enrico Medioli, con qualche correzione manoscritta. Se ne conservano due copie¹⁵. Una sorta di appendice a questo trattamento è costituita da 9 pp. intitolate *Profili dei personaggi*, con correzioni e postille manoscritte di varia mano¹⁶.
- *Conversation piece (Ritratto di famiglia) - primo adattamento*: secondo trattamento di 65 pp. in copia carbone, firmato da Suso Cecchi d'Amico, Luchino Visconti ed Enrico Medioli e recante la data gennaio 1973 in calce al testo¹⁷.
- *Scaletta film 'Conversation piece'*: scaletta di 13 pp. con correzioni manoscritte, datata agosto 1973¹⁸.
- *Gruppo di famiglia in un interno (A)*: sceneggiatura di 262 pp. con numerosi tagli e correzioni manoscritte di Medioli. In coda si legge: «Novembre 1973: prima stesura»¹⁹. Si conserva anche una prima versione del solo primo tempo, di 126 pp. dattiloscritte, con variazioni minime²⁰.

¹² Savio 1974, p. 22.

¹³ Il quale risponde semplicemente: «Oh bella, ho fatto togliere la camicetta alla ragazzina perché deve fare una scena di nudo nel film, e volevo essere sicuro che fosse bella anche svestita» (Visconti in Bergagna 1974).

¹⁴ FV 7, 44, 1.

¹⁵ FV 7, 44, 3-4.

¹⁶ FV 7, 44, 2.

¹⁷ FV 7, 44, 5.

¹⁸ FV 7, 44, 6.

¹⁹ FV 7, 44, 9.

²⁰ FV 7, 44, 7.

- *Gruppo di famiglia in un interno* (B): sceneggiatura di 272 pp.²¹, il cui primo tempo è identico a quello della versione A. Contiene numerosi tagli e correzioni manoscritte di Cecchi d'Amico, Visconti e Mediolì, non tutti accolti nella stesura successiva.
- *Gruppo di famiglia in un interno* (C): versione definitiva della sceneggiatura, datata febbraio 1974²². Si conserva la copia di edizione tenuta da Renata Franceschi, di 482 pp., suddivisa in due volumi corrispondenti ai due tempi del film²³.



²¹ FV 7, 44, 8.

²² Pubblicata in Treves 1975.

²³ FV 16, Donazioni di privati, RF, 7.