Università degli Studi di Milano
Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia

Il Filarete

Collana di studi e testi

Mauro Giori

Scandalo e banalità

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

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Il Filarete
Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia
dell'Università degli Studi di Milano

Comitato scientifico
William Spaggiari (*direttore*), Giampiera Arrigoni, Guido Canziani,
Alessandro Costazza, Flavio Lucchesi, Grado Giovanni Merlo,
Claudio Milanini, Giorgio Zanchetti.

Consulenza editoriale
Fernanda Caizzi.

Le opere presentate al Comitato scientifico per la pubblicazione nella Collana sono sottoposte in forma anonima ad almeno due revisori esterni.

Mauro Giori

Scandalo e banalità

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

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Giori, Mauro
Scandalo e banalità : rappresentazioni dell'eros in Luchino Visconti (1963-1976) / Mauro Giori. - Milano : LED, 2012. - 478 p. ; ill. ; 24 cm. (Il Filarete : Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli Studi di Milano ; 277)

I. Giori, Mauro
1. VISCONTI, LUCHINO - ATTIVITÀ CINEMATOGRAFICA - 1963-1976
2. VISCONTI, LUCHINO - TEMA DELL'EROTISMO
ISBN 978-88-7916-514-3

Copyright 2012
LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto
Via Cervignano 4 - 20137 Milano
Catalogo: www.lededizioni.com - E-mail: led@lededizioni.com

ISBN 978-88-7916-514-3

I diritti di riproduzione, memorizzazione elettronica e pubblicazione
con qualsiasi mezzo analogico o digitale
(comprese le copie fotostatiche e l'inserimento in banche dati)
e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale
sono riservati per tutti i paesi.

Progetto grafico della copertina: Studio Origoni Steiner
Videoimpaginazione e redazione: Paola Mignanego
Stampa: L.E.G.O.

SOMMARIO

Avvertenze 11

Introduzione 13

I. Visconti immaginario 29
1. Due convegni, per cominciare (p. 29) – 2. Elaborazione del lutto (p. 32) – 3. La 'rivoluzione culturale' dei «Cahiers du cinéma» (p. 37) – 4. Essere Romeo (p. 42)

II. L'occhio del ciclone. *Il Gattopardo* 55
1. La storia di un contratto matrimoniale (p. 55) – 2. Il principone e Mariannina (p. 60) – 3. Ercole e il gesuita (p. 65) – 4. *Semel in anno* (p. 67) – 5. *Ars moriendi* (p. 74) – 6. Il camerata Tancredi (p. 75)

III. L'ultimo tabù. *Vaghe stelle dell'Orsa…* 85
1. Parenti terribili (p. 90) – 2. Elettra sepolta (p. 97) – 3. Come quando si solleva una pietra (p. 108) – 4. Gli incesti del mestiere (p. 115)

IV. Psicopatologia del nazismo. *La caduta degli dei* 123
1. Più maledetto (p. 126) – 2. Martin-Stavrogin (p. 138) – 3. La lunga notte dei lunghi coltelli (p. 151) – 4. Storia (romanzata) del Terzo Reich (p. 160) – 5. Se si vuole citare Freud… (p. 167) – 6. Il germe della crudeltà (p. 175) – 7. L'ebreo degli antifascisti (p. 179)

V. Uno Zeppelin su Sodoma e Gomorra. Il progetto Proust 203
1. La poesia della dannazione (p. 203) – 2. Visconti lettore di Proust (p. 208) – 3. Un progetto viscontiano (p. 211) – 4. *Sodoma e Gomorra*, per esempio (p. 216) – 5. Il fantasma di Flaiano (p. 219) – 6. Autoritratto in catene (p. 224)

VI. All'ombra dei fanciulli in fiore. *Morte a Venezia* 239

1. L'onore di Gustav Mahler (p. 243) – 2. Statue di gesso (p. 252) – 3. È inutile barare (p. 266) – 4. Tadzio e le sue sorelle (p. 270) – 5. La passione alta e struggente di una zia titubante (p. 290)

VII. I tormenti di un sovrano cattolico. *Ludwig* 303

1. L'altro Mann (p. 311) – 2. Ludwig *contra* Wagner (p. 313) – 3. Il tritone lacustre (p. 322) – 4. Ma è sempre così complicato? (p. 325) – 5. Il nuovo Richard (p. 327) – 6. Una scena piuttosto scabrosa? (p. 331) – 7. 'Tutti noi' contro Visconti (p. 338) – 8. Felicitazioni per il re folle (p. 345)

VIII. Il vecchio e i giovani. *Gruppo di famiglia in un interno* e *L'innocente* 351

1. Come i protagonisti dell'*Arancia meccanica* (p. 355) – 2. Il '68 con i soldi di Rusconi (p. 366) – 3. L'ultima *Ossessione* (p. 371)

Appendici 387

Riferimenti bibliografici 427

Immagini 463

AVVERTENZE

Allo scopo di rendere più agili i rimandi ai documenti consultati, si farà riferimento agli archivi che li conservano mediante le seguenti sigle:

ACS — Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale Spettacolo, Divisione Cinema, Concessione certificato di nazionalità, Fascicoli per film 1946-1965.

AP — Archivio Prezzolini della Biblioteca Cantonale di Lugano, Fondo Flaiano (alla sigla segue la segnatura).

ASAC — Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, Serie Cinema.

CSC — Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

FV — Fondazione Istituto Gramsci di Roma, Fondo Visconti (alla sigla seguono, nell'ordine, i numeri della serie, dell'unità archivistica e del singolo documento; eventuali sottoserie o sottofascicoli sono citati per esteso).

MBAC — Ministero per i Beni e le Attività Culturali di Roma, Direzione Generale per il Cinema.

Si precisa inoltre che l'intervista a Enrico Medioli cui si fa riferimento nel testo è stata raccolta a Orvieto il 26 settembre 2009.

Nella citazione dei documenti si è proceduto a emendare imprecisioni e lacune di carattere ortografico, mentre si sono conservate e segnalate più consistenti alterazioni sintattiche e grammaticali. Ulteriori interventi integrativi o correttivi sono segnalati tra parentesi quadre. I passi in corsivo indicano invece la presenza di sottolineature nel documento. Si

è inoltre proceduto a uniformare alcuni criteri grafici nelle trascrizioni delle sceneggiature.

Per semplificare i rimandi alle diverse versioni delle sceneggiature, a ciascuna si è attribuita una lettera progressiva, indicata in coda all'eventuale titolo del documento originale nel momento in cui si dà conto della consistenza dell'avantesto del singolo film esaminato. Alcune varianti di particolare rilievo e già oggetto di analisi nel testo sono trascritte in appendice, a titolo di esempio. Le corrispondenti inquadrature dei relativi film, numerate in relazione alla singola sequenza, sono descritte in modo sintetico ricorrendo per quanto possibile alle didascalie della versione definitiva della sceneggiatura, per facilitare il confronto. Nell'incolonnare le sceneggiature si è seguito il modello utilizzato da Elena Dagrada nel suo lavoro sulle varianti dei film di Roberto Rossellini interpretati da Ingrid Bergman, pubblicato in questa stessa collana [1]. Gli intervalli intonsi nelle colonne evidenziano quindi i passi assenti o aggiunti in una o più delle varianti, mentre in grassetto vengono marcate le differenze.

Nella descrizione delle inquadrature si farà ricorso alle seguenti abbreviazioni:

car.	Carrello
CL	Campo lungo
CLL	Campo lunghissimo
CM	Campo medio
E.g.	Esterno giorno
E.n.	Esterno notte
E.p.	Esterno pomeriggio
f.c.	Fuori campo
FI	Figura intera
I.g.	Interno giorno
I.n.	Interno notte
I.p.	Interno pomeriggio
MF	Mezza figura
MPP	Mezzo primo piano
PA	Piano americano
pan.	Panoramica
PP	Primo piano
PPP	Primissimo piano

[1] Cfr. Dagrada 2005a.

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 impreviste 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 1961 [3].

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 attuazione [4] 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 Cosulich [6]. 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'autore [7] e quello sperimentale [8]. 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 assuefà 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 deteriore, 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 neorealistica 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', commediole 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 equivoche, 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 *Ossessione* (1943), cioè il cinema stesso di Visconti [18]. 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 antropomorfico' [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 cera 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 allievi [24]. 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 riformatrici [28]. 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 rivolta [29].

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 confronto [30], viene rincuorata da lettere che ribadiscono l'amore e la stima per i maestri più consolidati, Visconti in testa [31]. 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 anacronistico [33]. La distanza rispetto alla generazione di Aristarco non potrebbe essere più radicale [34]. 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-politica [36].

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 Visconti [37], 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'intellighenzia di partito e dei critici di sinistra [39]. «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 costrutto 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 strapazzo» (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)stylo' [44]: Visconti se ne tiene a distanza anche quando riguardano il cinema [45].

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 partito [46].

---

[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, oltreché 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 militanza [47]. Tuttavia, soprattutto volgendo l'attenzione a modelli letterari della generazione precedente la sua [48], 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 conservatrici [49]. 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 ovviare 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 segnata [51].

---

[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.

Negli anni Sessanta e Settanta, Visconti persegue con coerenza la trasgressione che ne ha sempre caratterizzato il lavoro, soprattutto attraverso la rappresentazione di sessualità eterodosse e di maschilità alternative. Tuttavia, la rapida trasformazione della società, della cultura, delle ideologie e del cinema stesso determina un mutamento radicale nei discorsi che circondano i film compresi fra Il *Gattopardo* (1963) e *L'innocente* (1976). Gli scandali che avevano coronato di successo le precedenti provocazioni di Visconti lasciano ora spazio a consensi culturalmente problematici o viceversa a incomprensioni che banalizzano la complessità dei problemi sollevati (non sempre con piena consapevolezza) dalle rappresentazioni del regista, nonché il loro potenziale eversivo. Facendo ricorso a un'ampia documentazione inedita reperita presso numerosi archivi e in buona parte mai presa in considerazione prima, questo studio affianca l'analisi filmica con un esame filologico degli avantesti per ripensare alcuni dei film più fraintesi di Visconti, a partire da un aspetto – la rappresentazione dell'eros – di cui si vuole mettere in luce il ruolo nevralgico tanto nella poetica dell'autore quanto nelle reazioni che hanno suscitato i suoi lavori, ampliando così la prospettiva al contesto culturale e alla ricezione.

Mauro Giori (Lecco, 1973) dottore di ricerca in Storia delle arti visive e dello spettacolo presso l'Università di Pisa, collabora con gli insegnamenti di cinema dell'Università degli Studi di Milano. Oltre che di numerosi saggi apparsi in volume e su riviste, è autore delle monografie *Alfred Hitchcock. Psyco* (Torino, 2009), *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti.* 1935-1962 (Milano, 2011) e *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli* (Torino, 2011).

ISBN 978-88-7916-514-3

9 788879 165143

€ 48,50