MAURO GIORI

POETICA E PRASSI DELLA TRASGRESSIONE IN LUCHINO VISCONTI

1935-1962

SECONDA EDIZIONE

LIBRACCIO EDITORE

Mauro Giori

POETICA E PRASSI DELLA TRASGRESSIONE IN LUCHINO VISCONTI 1935-1962

seconda edizione

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume, dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68 comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS, e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000.
Le riproduzioni ad uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, via delle erbe 2, 20121 Milano, tel. e fax 02 809506, e-mail: aidro@iol.it

Per le immagini pubblicate in questo volume l'editore è a disposizione degli aventi diritto

Copertina Magutdesign
Progettazione grafica ed editing CTR Comunicazione (www.ctrcomunicazione.it)

II edizione marzo 2018

coordinamento editoriale CTR Comunicazione

ISBN 978-88-97748-52-6
copyright © 2018 LIBRACCIO editore®
infoctr@libraccio.it
www.libraccio.it

Lo scandalo di fondo, per la nostra società, è che l'arte non le dia continua occasione di compiacersi di se stessa.

Elio Vittorini

La cultura umana in generale comincia quando il sesso diventa problema e quando determinate soluzioni sociali a questo problema sono considerate normative e condizionano i comportamenti individuali.

Ernesto De Martino

PREFAZIONE ALLA SECONDA EDIZIONE

Le ricerche condotte nei sette anni trascorsi dalla prima edizione di questo libro, non solo su Visconti ma anche su molteplici aspetti della cultura cinematografica italiana del dopoguerra, hanno fatto emergere riscontri, e hanno consentito un ampliamento dello sguardo al contesto in cui si collocano le opere qui studiate, sufficienti a suggerire l'opportunità di una revisione del testo, con l'occasione aggiornato anche sul piano bibliografico.
Tuttavia, se qualche ritocco stringe meglio questo libro a quanto gli ha fatto seguito, non se ne vuole mutare la fisionomia: continua pertanto a rappresentare non la conclusione bensì l'avvio di un lungo percorso che ambiva a interrogare da una prospettiva nuova l'opera di Visconti, il significato della presenza del regista in trent'anni di storia e di cultura italiana, e la letteratura su quello che fino a tempi recenti è stato uno degli autori più studiati del nostro cinema. Una prospettiva che faceva perno su due assunti. Il primo era che fosse necessario tornare a riflettere su quella carica trasgressiva che, pur costituendo una delle linfe più vitali, continuative e coerenti del lavoro di Visconti (almeno nelle intenzioni dell'autore: misurarne gli esiti era un'altra questione), appariva non solo essere stata fonte di prolungati fraintendimenti, ma risultava ancora oggetto di evidenti sottovalutazioni, di estenuanti approssimazioni, talora addirittura di convenienti rimozioni. La seconda era che fosse necessario rinnovare le fonti di riferimento, ad esempio integrando (e, quando necessario, contestando) le abusate testimonianze dei collaboratori e del regista stesso (che da sole avrebbero portato a ripetere le consegne interpretative della tradizione)

con una nuova documentazione d'archivio (a partire dalle carte del regista) capace di offrire i necessari riscontri e di restituire tracce inedite di un lavoro, di un percorso evolutivo, di idee, aspirazioni, intenzioni e contrasti destinati altrimenti a rimanere chiusi in laboratorio.

INTRODUZIONE

Fin dai suoi esordi, l'attività artistica di Luchino Visconti si svolge all'insegna dello scandalo, tra censure, sequestri, polemiche, quando non denunce e processi. È certo la conseguenza di un quadro sociale particolarmente conservatore, facile da disturbare e soverchio nelle sue reazioni, com'è quello del secondo dopoguerra. Ma è anche il risultato di una precisa ricerca, di un'intenzione sistematicamente ribadita, al punto da guidare e condizionare spesso la scelta dei progetti su cui lavorare, la forma da imprimere loro, l'interazione ricercata con gli spettatori, per tacere delle complicità che stanno alla base di molte relazioni professionali.

Strumento privilegiato cui Visconti ricorre con frequenza per mettere a segno le sue provocazioni, lungo l'arco di tutta la sua carriera, è la sessualità. A cavallo fra il regime fascista e i lunghi anni del centrismo, la scelta può sembrare facile e persino scontata. Ma in un contesto come la modernità, anche laddove voglia essere uno strumento e non il fine della rappresentazione, l'eros comporta una fitta rete di complicazioni che trascendono la provocazione fine a se stessa. Per sincerarsene, nel caso di Visconti basterebbe soffermarsi a considerare come il regista vi faccia ricorso per dare sostanza a lavori caratterizzati in parallelo da un esplicito potenziale ideologico, laddove il partito di riferimento – potere forte ancorché minoritario e magari clandestino, come il PCI togliattiano – rifiuta di far rientrare l'ambito del "privato" nel novero dei propri discorsi politici, se non al fine di imporre una rigida normativa morale: lungi dall'essere il luogo di proposte rivoluzionarie, è viceversa quello in cui maggiore si delinea una convergenza funzionale a sedare ansie e paranoie dell'opposta parte politica. Di conseguenza, non solo Visconti rischia di compromettere senso ed efficacia del suo inquadramento politico, ma anche l'apprezzamento e il sostegno dei compagni di militanza. In

più, finisce inevitabilmente col mettersi in gioco in prima persona coinvolgendo nell'opera, e nella sua ricezione, aspetti di una vita privata vissuta con rumorosa discrezione. Sarebbe un prezzo decisamente troppo alto, per una provocazione fine a se stessa.

Il ricorso alla rappresentazione della sessualità, in forme spesso inedite per i cinematografi e i palcoscenici italiani, risponde quindi a una radicata esigenza di espressione e si intreccia in modi estremamente articolati con l'impegno politico – dal quale sarebbe un errore disconnetterlo (come si è fatto a lungo) – e con i mutevoli contesti culturali in cui le opere di Visconti si trovano ad agire.

Se si accetta la convinzione che ha mosso questa ricerca, e cioè che la volontà di trasgressione connessa alla rappresentazione dell'eros è una colonna portante dell'opera di Visconti[1], non si può che registrare con perplessità la sua messa a margine da parte degli studiosi viscontiani (che è l'altro movente della ricerca). Soprattutto laddove si consideri come non vi sia in fondo nulla di più comune di una poetica trasgressiva nell'arte moderna (e nella modernità in genere, in reazione all'ordine istituito dalla classe borghese mediante divieti, rimozioni e fobie culturali: cfr. Stallybrass; White, 1986). Come ha ben sintetizzato Anthony Julius (2002: 45), la «maggioranza delle più importanti opere d'arte degli ultimi centocinquant'anni possono essere a ragione descritte come trasgressive. […] Potremmo dire, rischiando il paradosso, che la trasgressione vantava una posizione egemonica». Si potrebbe facilmente sostenere qualcosa di analogo per la letteratura (a partire almeno dai processi contro *Madame Bovary* e *Le fleurs du mal*, entrambi del 1857), nonché per il cinema: con *The Kiss* (1896), Edison avvia una dialettica fra trasgressione e repressione che attraversa tutto il Novecento.

Come mai allora quello che al convegno di Fiesole del 1966 Aristarco (1969: 33) additava come «uno dei temi più trascurati dalla critica su Visconti» (nelle sue parole, «quello riguardante la "donna carnefice", le perversioni sessuali dalla pederastia all'incesto, e in genere la misoginia») è rimasto tale?[2] Cosa

---

[1] Si potrà obiettare che si tratta di una prospettiva parziale, ma qui si elabora una *monografia*, il cui scopo è proprio quello di offrire uno sguardo parziale su aspetti che appaiono trascurati perché possa contribuire, insieme ad altri sguardi parziali su altre questioni qui trascurate, a una *sintesi* più soddisfacente della nostra conoscenza di Visconti. Piace qui ricordare quanto Mario Praz (1942: 6) scrive nell'introdurre la ristampa di un suo lavoro pionieristico sulla rappresentazione della sessualità, laddove paragona il suo punto di vista «a quello di chi esaminasse solo il crepaccio che attraversa a zig-zag la facciata della casa Usher […] senza preoccuparsi dell'architettura». È altresì ovvio che la convinzione di fondo è poi che il crepaccio ci dica qualcosa (magari molto) anche dell'architettura.

[2] È degno di nota il fatto che nella stessa occasione Ferruccio Marotti (1969: 189) additava nel

si è percepito, nell'eventualità di leggere Visconti in una chiave di trasgressione, di così dissacratorio da aver scoraggiato il necessario approfondimento?

È bene chiarire subito che la semplice tesi della rimozione non coglie il problema. Perché in realtà della sessualità nell'opera di Visconti si è scritto e si è parlato. Si potrebbe persino dirne ciò che Foucault sosteneva della sessualità in generale in epoca moderna, e cioè che la sua repressione non è passata attraverso il silenzio bensì, al contrario, attraverso una grande mole di discorsi. Come si vedrà, il paradosso è che, pur essendo un tema molto dibattuto nelle recensioni di prima fila che accolgono via via le opere di Visconti, lo è spesso per essere squalificato, sicché risulta proporzionalmente trascurato nella produzione saggistica sul regista, e soprattutto nei tentativi della sua sistemazione. Persino nella letteratura più recente perdurano i tentativi di negazione e di rimozione, più o meno pregiudiziali[3], benché da tempo l'intuizione di Aristarco sia stata ripresa e rilanciata[4], senza però che ne conseguisse alcuna analisi specifica ed approfondita. Hanno invece continuato a prevalere altre componenti (e in particolare quelle promosse dalle letture ideologiche risalenti agli anni di attività del regista). I pochi lavori che facciano eccezione trattano poi le diverse rappresentazioni di Visconti come una costante rigida, astraendole dai loro mutevoli contesti al fine di unificarle in chiave filosofica[5] o politica[6], ricorrendo a formule che colgono un aspetto della realtà solo a costo di una drastica riduzione dei problemi messi in gioco[7], o ancora affermandone la consistenza senza tuttavia discuterla (e senza discutere il silenzio che l'ha circondata)[8]. Per tacere di chi ha cercato di renderne conto a partire dalla paradossale pretesa di squalificarne l'importanza[9] e di chi,

---

«tema del sesso» uno di quelli «che rimangono fondamentali nell'attività teatrale di Visconti». Né Marotti né Aristarco hanno però approfondito le loro intuizioni.

[3] Problema, questo, che ovviamente non investe solo il cinema viscontiano, ma il cinema in generale. Si veda quanto ha scritto di recente Linda Williams (2008), con la consueta intelligenza e sottile ironia, circa la necessità di recuperare la rappresentazione della sessualità e i piaceri dell'esperienza spettatoriale nel novero del narrabile, e non del narrabile cinematografico (ciò che è già accaduto da tempo), ma del narrabile storico-critico, superando decennali (auto)censure e i limiti tradizionali di un discorso reso possibile solo entro i confini dell'espressione di shock e sensazione, al fine di completare una storia culturale del cinema e delle esperienze di visione altrimenti destinata al fallimento.

[4] Cfr. in particolare Aristarco, 1969: 33; Micciché, 1971: 46 e 1996: 35; Rondolino, 1981: 422; Renzi, 1994: passim.

[5] Cfr. Ishaghpour, 1984; Düttmann, 2006.

[6] Cfr. Daney; Oudart, 1972.

[7] Cfr. Duverne, 1996; Lang-Lenton, 2006.

[8] Cfr. Amengual, 1985.

[9] Cfr. Sanzio, 1984.

anziché interrogarsi sul problema, ha voluto liquidare chi l'abbia preso in considerazione[10].

Decisamente più sparuti sono i tentativi di approfondimento di singoli film (con cui ci si confronterà nel corso del lavoro), nei quali prevalgono l'analisi testuale e la prospettiva autorialista. Ora, se non si può negare a Visconti un solido statuto d'autore, corroborato da testi fortemente strutturati e riconoscibili dal punto di vista sia formale sia tematico, occorre rimarcare che nemmeno lui ha potuto sottrarsi a quel processo di negoziazione che è caratteristico di ogni lavoro cinematografico, e alla conseguente pluralità di edizioni e di varianti, più o meno coatte, che certo testimoniano una mobilità testuale connaturata al mezzo[11], ma che sono anche la conseguenza specifica e inevitabile di una vocazione trasgressiva. Le contrattazioni che presiedono a una simile proliferazione testuale sono pertanto di estremo interesse per il nostro argomento e richiedono una filologia che non si limiti a interrogarsi su un ipotetico *ur-text*, ma sappia ricostruire e valutare i molteplici «momenti della "fortuna" testuale» (Contini, 1990: 46).

Il quadro può essere ricostruito in tutta la sua complessità solo andando oltre il testo (sia pur considerato al plurale), interrogando carte e documenti, materiali preparatori e varianti d'edizione, integrando l'analisi filmica con quella della ricezione[12], sovvertendo dove necessario le gerarchie tradizionali nella valutazione comparata dei documenti e collocando film e spettacoli nel reticolo intertestuale che li circonda, in modo da farli interagire tanto con altri prodotti mediali quanto con la rete di discorsi generati da saperi diversi, più o meno forti e sanzionati, spesso tutt'altro che coerenti. Per questo motivo, a dispetto della granitica statura autoriale di chi li ha firmati, i film e gli spettacoli qui presi in esame non verranno considerati come testi definiti da un senso univoco (l'"intenzione" dell'autore), ma come luoghi di contrattazione di molteplici significati potenziali aperti a diverse letture, non di rado contraddittorie.

---

[10] Cfr. Liandrat-Guigues (1999: 26), la cui diffidenza è giustificata con la convinzione che si tratti di argomenti che «rinviano sempre a un modo di considerare il contenuto tematico dei film attraverso i personaggi e le situazioni rappresentate», laddove invece investono anche questioni formali, storico-culturali, ideologiche, ecc.

[11] Che spesso ci offre «antenati plurimi: la copia depositata al copyright, la copia proposta al visto di censura, la copia standard […], la copia presentata alla prima proiezione pubblica, la copia delle anteprime (preview o festival)» (Canosa, 2001: 1098). E quindi le copie di volta in volta approntate per le distribuzioni estere, i passaggi televisivi, e così via.

[12] Sia a livello istituzionale (censura, reazioni politiche, ecc.) sia al livello del pubblico.

Qui si rende opportuno un ulteriore chiarimento. Prendere le distanze dagli eccessi e dalle semplificazioni della prospettiva autorialista, che agli studiosi di cinema sono ben noti, non significa rinnegare l'autore, tantomeno per principio. Antoine Compagnon (1998: 44 ss.) ha ben mostrato come ogni tentativo di rimuoverne l'ingombro si sia ridotto a un sforzo velleitario quando non sofistico, poiché ogni lavoro interpretativo, nei suoi minimi termini, consiste in «congetture su un'intenzione umana in atto» (*ivi*: 46), anche quando ridotta a concetti apparentemente più oggettivi, quali quelli della coerenza o della contraddizione interna al testo, oppure quando viene "spostata" su altri "attori" del processo comunicativo (come il lettore). Altra questione è come ricostruire l'"intenzione dell'autore" e quali limiti porle. Sembrandoci insufficienti le semplici dichiarazioni d'intenti, le interviste o gli scritti programmatici, oltre a ripensarli criticamente si è provveduto a integrarli con un'analisi di quello che con Bellemin-Noël (e ancora più con Genette) si è preso a chiamare avantesto, cioè l'insieme dei materiali preparatori. Appoggiandosi alla filologia variantistica, la critica genetica offre strumenti adeguati per un lavoro più sostanziale, rigoroso e pregnante di ricostruzione del processo creativo. D'altro canto, come scriveva Graham Falconer (1993: 12-13) proprio a proposito della critica genetica, «the role of the author, however well documented, is only part of a much larger story, an infinitely more complicated communicational model involving not only printers and publishers, but real and implied readers». Sostituendo stampatori, editori e lettori con i corrispettivi cinematografici, il richiamo è ovviamente sottoscrivibile anche per le ricerche in ambito filmico. Ricostruire l'"intenzione" trasgressiva di Visconti (e intenzioni parallele o discordanti dei suoi collaboratori) non è dunque il fine di questa ricerca, ma è il suo primo passo, finalizzato a verificarne il peso e le implicazioni che riveste nella concezione e nell'elaborazione dei vari progetti messi in cantiere. In altre parole, si vuole verificare quanto possa essere ritenuta parte di una "poetica".

L'autore e il testo non rappresentano dunque che i punti di partenza della nostra ricerca, ma li terremo costantemente presenti (per non rischiare semplificazioni contrarie a quelle dell'autorialismo) anche quando procederemo a collegarli alla *cultura* che li circonda, li condiziona, li usa e ne viene a propria volta segnata[13]. Né si potrebbe fare a meno degli strumenti della storia culturale a fronte di questioni che hanno a che fare indissolubilmente con l'immaginario e la mentalità di un'epoca, nonché con le pratiche concrete della massa che compone

[13] Per un'introduzione efficace al concetto di cultura così come lo intendiamo qui, nonché delle implicazioni metodologiche del suo studio, si rimanda a Cometa, 2010: 78-92.

il pubblico stesso dei cinematografi e dei teatri, a dispetto del fatto che in ambito cinematografico gli studi culturali siano stati quasi esclusivamente applicati a prodotti popolari di profilo puramente commerciale, e in alternativa alla prospettiva autoriale, anziché in relazione dialettica con essa[14].

Il ritardo che in Italia si accusa rispetto a queste correnti è generale e sono ben noti sospetti, intralci e rimozioni opposti dall'accademia allo «scandalo di un sapere senza potere» (Perniola, 2000), vorace nell'adottare i più diversi strumenti di indagine e refrattario a nascondere l'impronta militante e la soggettività che lo alimenta. Ma sono state ormai anche ben indagate radici e tradizioni, nonché recuperi, rilanci, prospettive e promesse di questi studi[15].

Se poi in Italia non si è ancora riusciti «ad imporre la categoria di genere come strumento concettuale indispensabile per far progredire la ricerca all'interno di tutte le scienze sociali»[16], crescono in compenso i segni del fatto che simili categorie stanno divenendo sempre più familiari, in parallelo a un più generale ripensamento della ricerca storica in ambito cinematografico e a una conseguente apertura a nuove metodologie[17]. Dovrebbe ormai essere chiaro a tutti che non trattiamo di sfoghi scomposti di soggettività marginali in cerca di riscatto, ma di ambiti nei quali si sono giocati importanti confronti che hanno investito tutti i livelli della società, della cultura e della politica.

In ultima analisi, come il titolo del volume vorrebbe sintetizzare, l'approfondimento della poetica della trasgressione propria dell'autore Visconti non può andare disgiunta dallo studio delle prassi cui dà luogo nel momento della sua ricezione. Mettere a fuoco la sessualità quale espediente chiave dell'una e delle altre significa analizzarla come fatto (e cioè costruzione) culturale, risultato dell'apporto di saperi diversi e oggetto di negoziazioni tanto nella sua rappresentazione (che

---

[14] In italiano, per un rapido sguardo d'insieme sugli studi culturali in ambito cinematografico si rimanda a Pravadelli, 2000; Uricchio, 2001; Mosconi, 2006: 15-33.

[15] Per un inquadramento del caso italiano cfr. Forgacs; Lumley (eds.), 1996, Piretto, 2005, Cometa, 2010 e Pinotti; Somaini, 2016.

[16] Come rimarcavano dieci anni fa nella loro introduzione Bellassai; Malatesta (a cura di), 2000: III (la stessa convinzione è espressa da Wanrooij, 2005), indicando con "genere" ovviamente ciò che è ormai prassi anche negli studi italiani definire *gender* (termine che anche qui si preferirà per evitare confusioni), ovvero la rappresentazione della femminilità e della maschilità così come è stata "decostruita" a partire dagli scritti femministi degli anni Settanta. Per un quadro introduttivo delle ricerche sul *gender* in ambito cinematografico cfr. Pravadelli, 2006.

[17] Cfr. Brunetta, 2001. Da ricordare anche il convegno *I piaceri del testo. Identità di genere, storia e teoria del cinema*, il primo organizzato in Italia sui *gender studies* in ambito cinematografico, tenutosi nel 2006 presso l'Università di Torino, e, in quella stessa sede, le molteplici edizioni del workshop sulla post-analisi (cfr. Carluccio; Villa, a cura di, 2005, oltre a Villa, 2006).

si esprime sia negli aspetti che vengono messi in scena, sia in quelli che vengono omessi) quanto nella sua decodificazione da parte di spettatori singoli o di intere comunità interpretanti[18]. Qui di nuovo ci si muoverà all'incrocio fra ricostruzione del processo creativo e mappatura delle forme della sua ricezione, rapportando l'uno all'altra: se lo spettatore non può essere considerato come il risultato di un cogente progetto testuale[19], non si può nemmeno dare senso alle sue reazioni astraendole dal testo e dal suo progetto di rappresentazione. Si dovrà quindi tenere conto sia delle strategie messe in atto dal testo, sia del modo in cui le letture concrete che possiamo documentare, con il loro corollario culturale e identitario, hanno interagito con quelle stesse strategie[20]. Descritto il rumoroso pubblico del cinematografo, Calvino (1953: 262) concludeva che «il cinema è questa gente, più una storia che succede sullo schermo»: la definizione è certo disperante per il purista che concepisce l'analisi filmica come un confronto solipsistico con il testo, ma una storia culturale del cinema non può limitarsi a studiare la "storia che succede sullo schermo" ignorando la "gente" che reagisce in sala (e lo stesso si dovrà dire ovviamente per il teatro, con la sua "gente, più una storia che succede sul palcoscenico").

L'ampiezza del progetto impone necessariamente dei limiti, che non possono essere che quelli di privilegiare le forme preferenziali assunte dall'eros viscontiano (ad esempio la maschilità sulla femminilità, la sessualità eterodossa su quella con-

---

[18] È appena il caso di ricordare che "prassi" e "rappresentazione" sono concetti chiave degli studi culturali (cfr. Burke, 2004: 81 ss.).

[19] Come hanno ritenuto, in forme diverse, le teorie classiche e quelle del dispositivo degli anni Settanta, ma anche, sotto l'influenza di una certa semiologia e di una certa psicoanalisi, i primi tentativi di lettura femminista e di *gender*.

[20] Se qualcosa unisce le diverse prospettive dello studio della ricezione in chiave storica, come ha ben chiarito Judith Mayne (1993: 68), «is the need not to reject textual analysis, but rather to expand its parameters beyond the individual film text. Textual analysis thus becomes attentive to the intersecting and sometimes contradictory ways in which different forms of address function across different textual registers». Non si tratta quindi di una prospettiva antitetica, ma complementare a quella dell'analisi filmica, mossa dalla consapevolezza che se le reazioni al testo possono essere molteplici, spesso insospettabili, magari aberranti, pure in questo processo il testo ha un suo peso, che non è quello di costruire lo spettatore in modo deterministico, ma piuttosto quello di creare alcune matrici possibili di interpretazione, magari anche offrirne di privilegiate, con cui lo spettatore può però interagire nei modi più diversi. A loro volta, le testimonianze della ricezione costituiscono dei metatesti (cfr. Genette, 1982: 6-7) utili a registrare potenzialità espresse e inespresse insite nell'ambiguità dell'opera, delle quali possono tacere o approfittare, a seconda delle finalità e delle sensibilità messe in gioco. Per un panorama delle linee di sviluppo dello studio della ricezione, oltre a Mayne, 1993, si rimanda a Staiger, 1992 e 2005 e a Fanchi, 2005.

venzionale). Forme che, coerentemente con la progettualità scandalistica dell'autore, sono poi quelle più controverse e che suscitano le discussioni e le reazioni che è di maggior interesse indagare.

Si sono dunque selezionati alcuni casi di studio, mettendo a fuoco tre momenti del percorso di Visconti che conducono a elaborazioni particolarmente trasgressive (o che, quanto meno, sono state recepite in questi termini). Il primo coincide con gli esordi del regista e comprende un lungo apprendistato (cap. I); il primo film, *Ossessione* (cap. II), che porta al culmine una ricerca in corso, ma anche le tensioni con i collaboratori politicamente più impegnati, che non comprendono appieno il lavoro del regista; e i primi allestimenti di prosa (cap. III), che sanno approfittare del breve vuoto legislativo successivo alla caduta del regime. Il secondo è legato a un prolungato interesse per Tennessee Williams e il suo lavoro, particolarmente nei primi anni Cinquanta, e coinvolge tanto il teatro quanto il cinema: si cercherà infatti di ricostruirne le ripercussioni su *Senso* (cap. IV). Il terzo periodo si configura tra la fine del decennio e l'inizio di quello seguente e trova un nuovo complice in Giovanni Testori: ne derivano *Rocco e i suoi fratelli* (cap. V), *L'Arialda* e lo scontro più violento tra il regista e il potere, da cui hanno origine anche alcune provocazioni satellitari, fra cui *Il lavoro* (cap. VI).

Dopo questo squisito elzeviro, la componente trasgressiva della poetica viscontiana non viene meno; cambiano però sostanzialmente le prassi cui dà luogo, in funzione di un diverso contesto, che pone sfide più articolate. L'affinità dei casi che ne derivano ne raccomanda una trattazione organica, ma la complessità degli stessi non avrebbe potuto trovare qui spazio sufficiente per essere opportunamente articolata: la si rimanda dunque a un altro lavoro. Si individua pertanto nel 1962 una cesura e il limite ultimo di una fase dell'opera di Visconti che potremmo definire – prendendo in prestito le parole con cui Susan Sontag (1967: 17) riassume la storia dell'arte – «una successione di trasgressioni di successo», nel duplice senso che mettono a segno la loro provocazione suscitando reazioni (talora veri e propri scandali) e che ottengono lo scopo di contribuire a spostare quel confine che ogni trasgressione si propone per investitura etimologica di oltrepassare, rispetto a norme estetiche, convenzioni di genere, vincoli sul repertorio rappresentabile, tabù sociali, imposizioni politiche, imperativi etici.

Alcune parti dei capp. III e V sono state presentate come conferenze a due convegni internazionali nel 2010: *God is in the details*. *Per una riflessione sul metodo nelle discipline umanistiche*, svoltosi presso l'Università degli Studi di Milano, e *Performance e performatività*, organizzato dall'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura presso l'Università degli Studi di Messina. Ringrazio organizzatori, *discussant* e uditori di entrambi i convegni che sono inter-

venuti sulle mie relazioni.

Un ringraziamento sentito va a Alberto Bentoglio, Aldo Brancacci, Maria Gabriella Cambiaghi, Elena Dagrada, Raffaele De Berti, Massimo Fusillo, Alessandro Martini, Matteo Molinari, Lorenzo Pellizzari, Gian Piero Piretto, Emilio Sala, Gabriele Scaramuzza, Tomaso Subini e Ugo Tramontano.

Ho contratto poi debiti di gratitudine con tutti coloro che hanno permesso e facilitato la ricerca sul piano istituzionale, tra archivi e biblioteche: ringrazio in particolare Giovanna Bosman, Carla Ceresa, Pier Luigi Raffaelli e Francisco Rocca.

AVVERTENZA

Onde evitare che le esigenze filologiche prevaricassero la leggibilità del testo, 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. Eventuali ulteriori interventi integrativi o correttivi sono segnalati tra parentesi quadre. I passi in corsivo non inclusi in parentesi indicano invece la presenza di sottolineature intese a conferire enfasi al testo.

Nelle trascrizioni di parti delle sceneggiature si è proceduto a uniformare alcuni criteri grafici, mettendo in maiuscolo le indicazioni dell'ambientazione delle scene e i nomi dei personaggi cui sono attribuite le battute di dialogo, che sono riportare in corsivo per distinguerle dalle didascalie.

Nei rimandi bibliografici, la data è sempre quella della prima edizione del testo, mentre la pagina rinvia all'edizione effettivamente consultata, che è sempre l'ultima fra quelle eventualmente elencate nei relativi riferimenti bibliografici.

Tutte le traduzioni di cui non si segnala una fonte sono dell'autore e hanno semplici finalità di servizio.

ABBREVIAZIONI

AC	Azione Cattolica
AGIS	Associazione Generale Italiana dello Spettacolo
ANICA	Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini
BBC	British Broadcasting Corporation
CCC	Centro Cattolico Cinematografico
CCT	Centro Cattolico Teatrale
CL	Campo lungo
CM	Campo medio
DC	Democrazia Cristiana
ETI	Ente Teatrale Italiano
fasc.	Fascicolo
F.c.	Fuori campo
FI	Figura intera
Inq.	Inquadratura
MF	Mezza figura
MGM	Metro-Goldwyn-Mayer
Minculpop	Ministero della Cultura Popolare
MPP	Mezzo primo piano
PA	Piano americano
PCI	Partito Comunista Italiano
PP	Primo piano
PPP	Primissimo piano
RSI	Repubblica Sociale Italiana
sfasc.	Sottofascicolo
SIAE	Società Italiana degli Autori ed Editori
ssr.	Sottoserie

ARCHIVI

ACS/C:	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;
ACS/MI/DGPS:	Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Ministero dell'Interno, Direzione generale pubblica sicurezza 1861-1981, Divisione polizia amministrativa e sociale dal 1960;
ACS/MI/G:	Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Ministero dell'Interno, Gabinetto 1957-1960;
ACS/RT:	Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale spettacolo, Divisione Teatro, Revisione teatrale, Censura teatrale, schedario 1946-1962;
ASAC:	Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, Serie Cinema;
ASPT:	Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano;
CSC:	Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, Fondo Aristarco;
FGC:	Fondazione Giorgio Cini di Venezia; Archivio Nino Rota;
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);
MBA:	Museo Biblioteca dell'Attore di Genova;
MBAC:	Ministero per i Beni e le Attività Culturali di Roma, Direzione Generale per il Cinema;
MNC:	Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo De Santis, serie Visconti;
MPG:	Mediateca Provinciale di Gorizia, Fondo Ugo Casiraghi.

SOMMARIO

Prefazione alla seconda edizione 5
Introduzione 7

I. Ritratto (sentimentale) dell'artista da giovane. I progetti per l'esordio 21
1. I turbamenti del giovane Tanino 22
2. L'altro Jean 24
3. Magna Grecia 28
4. Diciotto chiavi, a futura memoria 31

II. L'uomo nuovo viscontiano. *Ossessione* 43
1. «Neppure mi guardò» 44
2. Una coscienza molto equivoca 52
3. Un adulterio, in francese nel testo 64
4. Le vie del Signore sono misteriose 71

III. Regia di Luchino Visconti. Esordi nella prosa e nuovi progetti per il cinema 83
1. L'arte del più debole 85
2. Il programma di Visconti 96
3. Chiusa parentesi 100
4. Cronache di poverissimi amanti 109

IV. Dal realismo al neorealismo (romantico). *Senso* 113

1. L'altra *Ossessione* 114
2. Un tram chiamato Risorgimento 123
3. Dall'invincibile Remigio al dandy Franz Mahler 135
4. Lo schiaffo di Scalfaro 164
5. Intorno a una sciarpa di tulle 172

V. I segreti di Milano. *Rocco e i suoi fratelli* 187
1. La delusione di tutti i delitti 188
2. Se Lomazzo è un pederasta… 192
3. La storia del Morini 199
4. L'angelo fustigatore 214
5. I puntellatori di professione 219
6. Apocalittici e reintegrati 233

VI. Sotto la crosta del panettone. *L'Arialda* e *Il lavoro* 245
1. L'altro *Rocco* 246
2. Scandalo e banalità 262

Immagini 273

Appendici 291

Riferimenti bibliografici 307