

Prefazione

MASSIMO DE GRASSI

Questo volume, intitolato *Luchino Visconti oggi: il valore di un'eredità artistica*, raccoglie i risultati di una ricerca condotta da alcuni studiosi del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Trieste, con il contributo di colleghi degli Atenei di Roma, Milano e dell'Insubria, che ha avuto un suo primo momento di discussione e verifica in due giornate di studi interdisciplinari tenutesi a Trieste nel maggio del 2017, terminate con la straordinaria partecipazione di Umberto Orsini che in un incontro pubblico ha ricordato il suo sodalizio con il regista lombardo.

L'idea di una ricerca di questo tipo nasceva da alcune considerazioni di carattere storiografico, rese ancora più urgenti dall'approssimarsi del quarantennale della scomparsa del maestro. Dopo aver alimentato per decenni una cospicua mole di pubblicazioni per la sua indubitabile collocazione cruciale nel dibattito sugli sviluppi dello spettacolo italiano del secondo Novecento, l'opera di Luchino Visconti, sia teatrale sia cinematografica, aveva conosciuto una fase di minore attenzione critica, con studi e riflessioni che sono andati via via diradandosi. L'ultima significativa ondata di contributi si è avuta intorno al 2006, in concomitanza con il trentennale della scomparsa del grande regista. Venne pubblicata allora la raccolta degli scritti sul teatro di Visconti a opera di Gerardo Guerrieri. A quell'anno risale anche un convegno milanese sulle regie viscontiane di teatro i cui interventi furono pubblicati due anni più tardi nel volume curato da Nadia Palazzo. A quello stesso 2006 risale anche un sintetico profilo dell'opera cinema-

tografica firmato da Andrea Bellavita. È invece datato 2010 il corposo volume di Federica Mazzocchi sulle regie teatrali di Visconti. I principali contributi degli anni successivi si sono poi soffermati su singoli film (*Senso*, *Il Gattopardo*, *Morte a Venezia*) senza che venisse messo a tema un inquadramento più generale.

Il proposito di un ripensamento interdisciplinare che si interrogasse sull'attualità dell'opera viscontiana nel suo insieme acquistava quindi un rilievo particolare all'indomani del quarantennale della scomparsa del grande regista (1976-2016).

L'obiettivo principale che il progetto si prefiggeva era quello di incrementare le conoscenze interdisciplinari sulla figura di Luchino Visconti. In particolare ci si proponeva di mettere a fuoco la cospicua eredità lasciata dal suo cinema e dalla sua vasta attività teatrale analizzandone le varie fasi e i loro sviluppi. I componenti del gruppo di ricerca hanno dato vita a una capillare indagine sui materiali archivistici dell'artista e sui contesti culturali dove quest'ultimo si è trovato a operare durante la sua lunga carriera, cercando di dare nuove aperture alla ricerca.

Nel saggio di apertura, dal titolo *Visconti e il melodramma*, Paolo Quazzolo compie un'approfondita analisi sulle regie di Visconti nel campo del teatro musicale. Dopo aver insistito sulla vastità e complessità delle numerosi ma assai selezionati interventi teatrali viscontiani, scalati nel loro complesso tra il 1945 e il 1973, l'autore si sofferma sull'unico documento da cui è possibile ricavare qualche indicazione attorno la teoria scenica del regista lombardo, il testo *Vent'anni di teatro*, apparso su "L'Europeo" del marzo 1966, dove Quazzolo individua alcuni punti chiave: l'idea che ha sempre guidato il pensiero di Visconti, è che a teatro l'aspetto visivo riveste un ruolo fondamentale, e per ottenere questo occorre uno sviluppatissimo rigore scenico che nasce dal rispetto assoluto che un regista deve al testo drammatico.

Partendo da queste considerazioni si passa all'analisi del fondamentale impegno di Visconti nel teatro d'opera, con 22 messe in scena lungo la sua carriera: da *La vestale* di Gaspare Spontini per il Teatro alla Scala di Milano nel 1954, con Maria Callas come protagonista, alla *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini, che debuttò al Teatro Nuovo di Spoleto il 21 giugno 1973 nell'ambito del Festival dei Due Mondi. Un arco temporale di quasi vent'anni che vede il regista elaborare via via un nuovo linguaggio registico. A Visconti si deve infatti un grande impegno nella ricostruzione del contesto storico, sia attraverso un attento uso di scene e costumi, sia attraverso l'utilizzo di un forte realismo scenico, del tutto inedito per l'epoca, prendendo così le distanze da una messinscena piatta e interamente legata alle didascalie del libretto tipica del tempo e per larghi tratti ancora ferma a modelli ottocenteschi. Intuizioni che spesso spiazzarono pubblico e critica, ma che furono in grado di costruire un discorso critico del tutto nuovo, in cui venivano sottolineate le varie implicazioni culturali con l'epoca in cui il testo teatrale era stato concepito.

Nel contributo successivo, intitolato *Un soggetto per Ossessione, ovvero Palude*, Luciano De Giusti indaga la genesi del processo creativo che aveva portato al primo lungometraggio viscontiano. Il soggetto, intitolato *Palude*, conservato presso il fondo archivistico dell'artista depositato alla Fondazione Istituto Gramsci di Roma, aveva consentito a Visconti di passare le maglie della censura fascista che in precedenza gli aveva impedito di esordire con l'adattamento de *L'amante di Gramigna* di Verga. Oltre al suo indubbio valore simbolico, nel documento viene individuata la prima aurorale elaborazione del processo di adattamento di *Il postino suona sempre due volte*, il romanzo di James Cain sul quale di fatto verrà edificata la struttura narrativa del film.

Nel saggio viene evidenziato come il soggetto abbia l'ampiezza e il respiro di un trattamento, e assuma un particolare rilievo storiografico non solo per la prefigurazione di alcune significative differenze rispetto all'opera finita, ma anche perché è utile nel ricomporre la filiera generativa e fornisce pregnanti indicazioni sulla poetica di Visconti e l'orientamento estetico comune al suo gruppo di collaboratori, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini e Mario Alicata: tra queste la scelta di un paesaggio autentico, quello della palude di Comacchio, che appare perfettamente in linea con le dinamiche del nascente neorealismo.

Dalla tripla comparazione del testo analizzato con il romanzo, la sceneggiatura e il testo filmico appare ben chiaro in che modo il soggetto costituisca un punto di saldatura, consentendo di comprendere l'operazione di adattamento compiuto dal gruppo di lavoro di Visconti, delineando con chiarezza le difformità rispetto al testo di Cain e l'originalità della ricomposizione, ma anche come *Il postino suona sempre due volte* non possa essere stato soltanto una «traccia aneddotica», come ebbe a minimizzare lo stesso Visconti.

Stefania Parigi, autrice di *Donne e streghe. Le novelle di Luchino Visconti*, analizza le figure femminili protagoniste di tre mediometraggi inseriti in altrettanti film collettivi cui il regista partecipa tra il 1953 e il 1967, cimentandosi così con la forma breve del racconto. Nel 1953 realizza *Anna Magnani*, che fa parte di *Siamo donne*; nel 1962 *Il lavoro*, compreso in *Boccaccio '70*, e nel 1967 *La strega bruciata viva*, episodio di *Le streghe*.

L'autrice individua dapprima i tratti comuni dei tre lavori, che sono, in prima battuta, legati in un modo o nell'altro alla figura di Cesare Zavattini, con cui Visconti aveva condiviso lo stesso "spirito del tempo", per quanto le loro idee di cinema non si muovessero in sintonia.

Oltre a condividere la matrice zavattiniana, con le inevitabili correzioni dettate dalla sensibilità di Visconti, per Stefania Parigi le tre opere in esame hanno molti altri punti in comune: nascono tutte da una precisa commissione o da un invito; sono incentrate su di una figura femminile; riflettono sul divismo e su forme analoghe di prestazione d'opera; analizzano il presente o l'immediato passato della società e dello spettacolo usando il registro della commedia, con spunti parodici e talvolta apertamente sarcastici; sono poi intrisi di allusioni e di richia-

mi autobiografici che giocano ora sui nomi propri, ora sulle parole, ora sui volti e personaggi del cinema di Visconti.

Il risultato, secondo Parigi, è che analizzati in sequenza i tre racconti filmici documentano con efficacia il passaggio da un'epoca a un'altra, dall'etica del dopoguerra alla distruzione dei valori prodotta dal boom economico e dalla modernizzazione.

Nel contributo successivo, *Die deutsche Trilogie. La riflessione storico-politica nell'ultimo cinema di Visconti*, Mattia Cinquegrani propone una sua analisi sul corpus di film d'ispirazione e di ambientazione germanica su cui Visconti ragiona e lavora a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta. Com'è noto, quella che in origine doveva essere una tetralogia, visto che doveva comprendere un a lungo immaginato adattamento di *Der Zauberberg* di Thomas Mann, si concretizzerà in una trilogia, composta da *La caduta degli Dei* (1969), *Morte a Venezia* (1971) e *Ludwig* (1974). Nella lettura critica le tre opere sono considerate come punto apicale del decadentismo di Visconti e dell'allontanamento da quella visione politico-ideologica che aveva caratterizzato i primi vent'anni della sua produzione filmica.

L'analisi di Cinquegrani su questi lavori mette tuttavia in luce una riflessione complessiva di ampio respiro sui temi della storia e della politica. Come sempre nel cinema di Visconti, la dimensione dell'indagine storica non interviene che in armonia con l'agire e la trasformazione psicologica dei personaggi, ponendovisi come causa o in sua diretta conseguenza.

Nell'ampio arco cronologico 'coperto' dai tre lungometraggi, la storia tedesca diventa il paradigma dove possono essere rinvenute tutte le tracce delle trasformazioni che hanno condotto il Vecchio Mondo alla sua forma contemporanea. Il regista prova così a rendere conto di questa lenta rivoluzione, indagandone la successione cronologica e il grado di penetrazione culturale. In questo contesto l'arte perde la propria capacità di creare dei sistemi culturali dominanti per cedere alla soggettività delle pulsioni più viscerali, e la riflessione di Visconti ne riporta fedelmente gli sviluppi.

L'intervento di Mauro Giori, dal titolo *Re Luchino e la sua corte. Visconti visto dalla stampa dell'estrema destra laica*, ha analizzato l'atteggiamento assunto dall'estrema destra laica nei confronti di Luchino Visconti. Punto chiave di questa lettura è stato lo spoglio di quattro periodici: "Candido", "Meridiano d'Italia", "Il Borghese" e "Lo Specchio" che sono stati considerati esemplari per individuare quale fosse l'atteggiamento nei confronti del regista da parte della critica e dell'opinione pubblica che si identificava in ideologie anticomuniste.

Lo scopo era quello di ricostruire una parte trascurata della fortuna critica del regista, legata a recensori che spesso gli studi hanno semplicemente ignorato o richiamato solo per certificare l'esistenza di uno schieramento critico allineato su posizioni pregiudizialmente avverse.

Dalla ricostruzione delle specificità di questa parte della fortuna critica, Giori passa poi alla più complessa ricomposizione dell'immagine pubblica di Visconti, costruita tramite l'analisi di articoli politici, commenti di attualità e anche molti e volgari pettegolezzi sul privato. Il risultato è un'immagine che si intreccia profondamente con la ricezione critica complessiva dell'opera del regista. Una ricezione che, per quanto tratti rozza nelle sue forme, acquista tuttavia un notevole valore se messa a confronto con quella spesso di segno opposto e ricca di studiati silenzi fornita dai sostenitori di sinistra: la sintesi delle due posizioni offre un complemento essenziale per comprendere ciò che Visconti ha rappresentato per trent'anni per la cultura e la società italiana.

Andrea Bellavita, nel suo saggio *Martin e Konrad: figli senza padri. Una lettura psicoanalitica di La caduta degli dei e Gruppo di famiglia in un interno*, parte dagli studi lacaniani sviluppati in questo ambito da Massimo Recalcati, che vedono nel tramonto definitivo della figura edipica del padre una delle caratteristiche del nostro tempo. Questo tramonto è però uno dei temi centrali nel cinema viscontiano, specie nella sua fase più tarda. Bellavita individua in Martin e Konrad, non a caso entrambi interpretati da Helmut Berger, le due figure figliali che meglio incarnano questa congiuntura e che interagiscono con più efficacia, soprattutto il secondo, con il sistema socio-culturale italiano: sia segnando il percorso evolutivo della linea creativa di Visconti, sia in relazione al contesto storico di uscita dei film. Dall'analisi parallela dei comportamenti dei due personaggi e del contesto storico in cui Visconti fa svolgere la loro vicenda, Bellavita giunge quindi alla inevitabile conclusione che si tratta di «figli senza padri».

Il saggio successivo, *Visconti e l'arte figurativa: una passione di famiglia*, firmato da Massimo De Grassi, vuole analizzare alcuni aspetti dei rapporti di Visconti con l'arte figurativa, sia in forma di collezionismo privato, legato soprattutto al proprio ambiente domestico, sia indagando sul peso avuto dalla pittura nella sua attività cinematografica e teatrale.

Punto di partenza il fondo fotografico del lascito viscontiano alla Fondazione Gramsci, da dove emerge il gusto eclettico ma raffinatissimo del regista.

Con il suo *Prove di scrittura: Angelo*, Cristina Benussi analizza le radici letterarie e i possibili sviluppi dell'abbozzo di romanzo scritto da Visconti presumibilmente tra il 1930 e il '37. Il tema era quello dell'adolescente alla scoperta dell'esistenza di pulsioni sconosciute, già da tempo presente nella letteratura europea e anche, sia pure con maggiori difficoltà, nella letteratura italiana contemporanea. Visconti è tuttavia tra i primi ad affrontare il tema, poi riproposto con modulazioni diverse lungo tutto l'arco della sua produzione cinematografica e narrativa. Nello sviluppo del testo viscontiano, purtroppo mai concluso, l'autrice individua poi i molti riferimenti letterari della ricerca culturale e artistica del futuro regista.

Chiudono il volume i vividi ricordi delle frequentazioni viscontiane di Umberto Orsini intervistato da Paolo Quazzolo. Il grande attore aveva infatti lavorato ne *La caduta degli dei* (1969) e in *Ludwig* (1973), oltre che, a teatro, nell'*Arialdia* di Giovanni Testori, andata in scena al Teatro Eliseo di Roma il 22 dicembre 1960 e in *Tanto tempo fa* di Harold Pinter, ultimo spettacolo di prosa diretto da Visconti, che debuttò a Roma, al Teatro Argentina, il 3 maggio 1973.