Luchino Visconti protagonista della cultura italiana

Un maestro del realismo

Da « Ossessione » ai film più recenti l'opera del regista ha contrassegnato tutta la complessa e multiforme evoluzione del nostro cinema, in un fecondo rapporto con i mutamenti, i drammi e i dilemmi della società italiana - La continuità di un'ispirazione democratica che gli procurò reiterati attacchi censori e vergognosi disconoscimenti negli ambienti legati al potere politico

Per trent'anni, Luchino Visconti è stato uno dei protagonisti della creazione artistica nel campo cinematografico, come in quello del teatro di prosa e musicale; uno degli esponenti più geniali e spiccati della cultura attiva italiana, a livello mondiale. Da Ossessione *alle ultime opere, nel variare delle fonti ispiratrici, dei mezzi espressivi e anche dei risultati, la sua opera ha contrassegnato, in modo particolare, tutto il complesso e multiforme evolversi del nostro cinema, dagli anni della guerra e della Resistenza a oggi, in un rapporto frequente, se non ininterrotto, ora lampante ora più sottile e mediato, con i mutamenti, le lacerazioni, i drammi e i dilemmi della realtà italiana.*

L'esordio, clamoroso, di Luchino Visconti avviene sullo schermo, nel momento più tragico del conflitto europeo, quando l'Italia si trova già spinta dai fascisti sull'orlo della catastrofe. Allievo e assistente, in Francia, di Jean Renoir, l'ingresso dell'Italia nella folle avventura nazista lo separa dal suo primo maestro, la cui influenza si farà sentire a lungo in lui. Nel 1942, Visconti «gira» Ossessione, *uno dei pochi autentici capostipiti dell'ondata neorealista: al di là della fosca, dolorosa vicenda privata (desunta dal romanzo* Il postino suona sempre due volte *dell'americano James Cain) ciò che s'impone, in questo film straordinario e durevole è l'ambiente: una provincia italiana (Ancona, Ferrara, la Valle del Po...) liberata dall'artificio e dalla retorica dominanti: via i «telefoni bianchi», ma via, anche, l'enfasi plebea e strapaesana della demagogia fascista; in cambio, uomini e luoghi veri, scoperti di nuovo nella loro miseria e nella loro dignità, nella loro presente degradazione e nelle future, immense possibilità di riscatto. Accanto a Visconti, e non per caso, quali collaboratori alla sceneggiatura e alla regia, sono alcuni intellettuali antifascisti, in buona parte militanti nella organizzazione clandestina del Partito comunista, e che nella «settima arte», come hanno dimostrato attraverso il loro cimento critico sulle pagine, tra l'altro, della rivista* Cinema, *vedono un valido strumento conoscitivo, a misura e al servizio dell'uomo, sulla linea della grande tradizione democratica della cultura italiana (e secondo un'ottica già tendenzialmente marxista): Mario Alicata, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini, Giuseppe De Santis...*

Ossessione, com'era inevitabile, incappa nelle maglie della censura fascista: Vittorio Mussolini, gran protettore della cinematografia del regime, esce indignato dalla prima visione privata della pellicola, che avrà circolazione breve e fortunosa, anche dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943, la lotta partigiana, la liberazione d'Italia. Altro film diversamente (ma per ragioni non troppo dissimili) «maledetto» sarà La terra trema. *Visconti ha dato intanto il suo contributo alla resistenza romana, è stato imprigionato, e, mentre infuria ancora al Nord la guerra contro tedeschi invasori e traditori repubblichini, ha cominciato a Roma il suo lavoro teatrale, che, a partire dal 1945, si alternerà con quello cinematografico, o procederà parallelo ad esso. (Del 1945 è il documentario a più mani* Giorni di gloria: *a Visconti vanno attribuite le riprese del processo Caruso). Quando, nel 1947, pone mano a* La terra trema, *egli è già acclamato come rinnovatore della nostra scena, inventore di spettacoli inauditi, spregiudicati, aggressivi: è il tempo dei* Parenti terribili *di Cocteau, della* Quinta colonna *di Hemingway, di* A porte chiuse *di Sartre, di* Antigone *e di Euridice di Anouilh, del* Matrimonio di Figaro *di Beaumarchais, dello* Zoo di vetro *di Tennessee Williams, del dostoievskiano* Delitto e castigo. *Ma di ciò si dice più ampiamente a parte.*

Nel 1947, dunque, Visconti dà di piglio al suo capolavoro cinematografico: La terra trema: *le riprese si svolgono ad Acitrezza, sulla costa meridionale siciliana, gli attori sono presi dalla vita, recitano nello stretto dialetto nativo. Era, questa, nelle intenzioni, la prima parte di una trilogia: all'*Episodio del mare, *che è appunto quanto noi conosciamo col titolo di* La terra trema, *avrebbero dovuto far seguito altri due episodi, destinati a portare alla ribalta, dopo i pescatori, i minatori e i contadini. Il grande progetto resta incompiuto, ma il primo e unico pannello dell'affresco testimonia da sé l'altezza di una maturità artistica ormai raggiunta. Avendo come punto di riferimento Giovanni Verga e i suoi* Malavoglia, *ma operando coraggiosamente sul terreno dell'attualità. Visconti esprime con un rigore formale assoluto, e con una partecipazione umana intensa, l'ansia di giustizia della «povera gente», la durezza della condizione subalterna, la lunga e dolorosa pazienza che precede e prepara i rivolgimenti della storia. Nella classica cadenza delle immagini in bianco e nero della* Terra trema, *la tensione delle lotte sociali, l'angoscia della sconfitta momentanea e la speranza in una vittoria sempre troppo lontana attingono, fuor d'ogni smania cronistica, una sublimazione di stile, che per qualcuno potrà anche somigliare a una sorta di glaciale distacco da osservatore scientifico.*

Alla Mostra di Venezia del 1948, dopo una strepitosa battaglia fra il pubblico, la giuria, miope e pigra (nella migliore delle ipotesi), nega il massimo premio alla Terra trema, *e lo dà invece all'Amleto di Laurence Olivier. E' solo l'inizio, questo, di una serie di quasi incredibili disconoscimenti dell'opera viscontiana. L'esilo del film, «difficile» per la severità del linguaggio adottato (anche se, accanto alla versione originale con sottotitoli, se ne prepara una «in italiano»), e boicottato inoltre dalla distribuzione è, dinanzi alle grandi platee, pressoché fallimentare. Come spesso accade a chi sia in anticipo sul proprio tempo. Visconti dedica, di nuovo, un vivo impegno al teatro. Al cinema torna con* Bellissima *(1952), che costituisce anche, per qualche aspetto, il tentativo di approccio verso le larghe masse di spettatori cinematografici, cui il nome di Visconti continua ad essere meno noto di quelli di parecchi registi assai più transeunti. I limiti di* Bellissima *— una denuncia più sorridente che aspra, ma tuttavia non indenne da moralismo e da paternalismo, del «mito» cinematografico e divistico — sono in verità forzati e quasi travolti dall'energia e dal calore con cui l'attrice Anna Magnani e il regista disegnano un magnifico ritratto di donna e di madre. Alla Magnani, poco oltre, Visconti dedicherà un gustoso episodio di* Siamo donne *(1953).*

Una scena del film « La terra trema »

Del 1954 è Senso, *forse il più dibattuto fra i film viscontiani, tutti pur animosamente discussi. Scriverà Umberto Barbaro che* Senso *«ha diviso, nel giudizio, anche gruppi organicamente uniti: giacché il film trova, tanto nelle destre reazionarie, quanto nelle sinistre progressiste, ammiratori fanatici e oppositori irriducibili» (tra questi ultimi si collocò, sostanzialmente lo stesso Barbaro). Vi fu chi scorse, in* Senso *come in certe opere letterarie coeve, il «salto di qualità» dal neorealismo al realismo vero e proprio, dalla Cronaca alla Storia, e chi sottolineò invece come motivi di allarme, se non di giudizio negativo, la esasperazione dei personaggi e delle situazioni, il loro dichiarato declinare nel movimento e nel fraseggio del melodramma, a scapito della nitidezza e della importanza dello sfondo «storico».*

Tratto da una novella di Camillo Boito, Senso *evocava infatti, narrando la «forsennata passione» intessuta di viltà e di tradimenti, d'una gentildonna veneziana e d'un giovane ufficiale austriaco, il Risorgimento italiano, in una sua fase conclusiva e già involutiva (la terza guerra di indipendenza, 1866). Il problema che si poneva, e che si pone ancora oggi, a una verifica critica, è in definitiva quello del rapporto tra il quadro generale e i particolari di esso: se vi sia cioè un nesso effettivo e dialettico tra lo sfacelo individuale dei protagonisti e la crisi del moto risorgimentale, stretto nel nodo indissolubile delle contraddizioni di classe; o se l'insistenza feroce sulla degradazione della contessa Serpieri e del suo amante, sulla loro proterva irresponsabilità, non esprima per vie oblique un semplice e analogo rifiuto o sgomento della storia. Mutilato dalla censura,* Senso *non darà certo, anche a causa di tali turpi intromissioni, tutto lo spazio necessario all'articolazione della tragedia collettiva; sebbene la rappresentazione della battaglia di Custoza rimanga giustamente memorabile, anche per l'assai funzionale uso del colore, affrontato allora dal cineasta per la prima volta, e corroborato di dotiziosi riferimenti pittorici. Quanto alla «chiave» del melodramma, e pur volendo fare più astrazione dall'attività di Visconti regista di opere liriche (attività che prenderà splendido avvio proprio a metà del decennio 1950-60, si tratta d'un segno o d'uno stimolo ricorrenti, nell'opera viscontiana (anche, talora, in quella teatrale), e da considerare non soltanto sotto il profilo del gusto, ma anche secondo quella prospettiva culturale e civile, che a Gramsci faceva invidiare, nel melodramma ottocentesco appunto, un fatto nazionale-popolare tipicamente italiano.*

Del 1957 è Le notti bianche, *una elegante variazione, in bianco e nero, sul famoso testo dostoievskiano. Si parlò, con diversi intenti e accenti, di «neo-romanticismo», di deviazione dalla via maestra del realismo o di ritrovamento delle eterne ragioni della poesia al di sopra d'ogni volgare contingenza. Quanti sperarono, comunque, che questa opera piccola e singolarmente appartata significasse un risoluto distacco di Visconti dalle tematiche e dalle problematiche sociali furono presto delusi.*

Il 1960 è un anno di ripresa e di rilancio del cinema italiano, dopo la crisi (una delle tante) che abbracciava, quasi per intero, il lustro precedente, e nell'ambito della quale era pur da collocare il «caso» delle Notti bianche. *Il 1960 è anche l'anno di uno dei molti e proditori colpi di mano reazionari e clericali sulla Mostra di Venezia, l'anno di Emilio Lonero. Ed è l'anno di Rocco e i suoi fratelli, cui la giuria veneziana, perpetuando una vergognosa tradizione, negò il Leon d'oro (gli autori italiani avevano deciso, allora, di non partecipare personalmente alla esposizione, ma di lasciare che i produttori inviassero, se volevano, le loro opere; e Lonero, antesignano dei Rondi, non perse occasione per dimostrarsi ipocritamente «aperto» verso le forze progressiste del cinema, che continuarono del resto a dirgli «no», e ne determinarono di lì a poco la caduta). La supercensura dei magistrati ultras di Milano infierì poi sul film, che venne sequestrato, tagliato in vari punti brutalmente, rimesso in circolazione in una versione che solo più tardi potè essere reintegrata. Visconti tornava, con Rocco, a puntare il suo sguardo sugli umili, sui diseredati; sui lavoratori del nostro Sud costretti a cercare, nelle metropoli settentrionali, i mezzi per sopravvivere, respinti ai margini di una società iniqua e corruttrice: era più di quanto, rimosso appena Tambroni, la parte maggiormente retriva dello schieramento politico italiano potesse sopportare. Ma a Rocco non mancò l'adesione del pubblico, anzi fu questo il primo autentico successo popolare di Visconti regista cinematografico.*

Per Visconti, lavoro e vita coincidevano. Provato dal male e dall'età, egli porta tuttavia a termine, con l'impegno e il rigore consueti, qualche settimana prima di morire, quella che sarà purtroppo la sua fatica conclusiva: L'innocente; *«un D'Annunzio senza dannunzianesimo», assicura sorridendo ai giornalisti che lo intervistano.*

L'ostracismo per « Rocco »

A Senso *tiene dietro, nel 1957,* Le notti bianche, *una elegante variazione, in bianco e nero, sul famoso testo dostoievskiano. Si parlò, con diversi intenti e accenti, di «neo-romanticismo», di deviazione dalla via maestra del realismo o di ritrovamento delle eterne ragioni della poesia al di sopra d'ogni volgare contingenza. Quanti sperarono, comunque, che questa opera piccola e singolarmente appartata significasse un risoluto distacco di Visconti dalle tematiche e dalle problematiche sociali furono presto delusi.*

Il 1960 è un anno di ripresa e di rilancio del cinema italiano, dopo la crisi (una delle tante) che abbracciava, quasi per intero, il lustro precedente, e nell'ambito della quale era pur da collocare il «caso» delle Notti bianche. *Il 1960 è anche l'anno di uno dei molti e proditori colpi di mano reazionari e clericali sulla Mostra di Venezia, l'anno di Emilio Lonero. Ed è l'anno di Rocco e i suoi fratelli, cui la giuria veneziana, perpetuando una vergognosa tradizione, negò il Leon d'oro (gli autori italiani avevano deciso, allora, di non partecipare personalmente alla esposizione, ma di lasciare che i produttori inviassero, se volevano, le loro opere; e Lonero, antesignano dei Rondi, non perse occasione per dimostrarsi ipocritamente «aperto» verso le forze progressiste del cinema, che continuarono del resto a dirgli «no», e ne determinarono di lì a poco la caduta). La supercensura dei magistrati ultras di Milano infierì poi sul film, che venne sequestrato, tagliato in vari punti brutalmente, rimesso in circolazione in una versione che solo più tardi potè essere reintegrata. Visconti tornava, con Rocco, a puntare il suo sguardo sugli umili, sui diseredati; sui lavoratori del nostro Sud costretti a cercare, nelle metropoli settentrionali, i mezzi per sopravvivere, respinti ai margini di una società iniqua e corruttrice: era più di quanto, rimosso appena Tambroni, la parte maggiormente retriva dello schieramento politico italiano potesse sopportare. Ma a Rocco non mancò l'adesione del pubblico, anzi fu questo il primo autentico successo popolare di Visconti regista cinematografico.*

La versione del «Gattopardo»

Il film ha un'intelaiatura romanzesca, poggiato anche com'è su alcuni «racconti milanesi» di Giovanni Testori. E non mancano nemmeno stavolta, da parte della critica, rilievi che concernono una supposta o reale dilatazione delle figure e dei fatti nel senso del melodramma, o l'eccessivo tributo alle suggestioni letterarie, variamente accertate o accertabili nella vicenda e nei suoi sviluppi. Rocco, tuttavia, s'impone, per la plastica robustezza dell'insieme e per il vigore appassionato di molte pagine, dove il bene e il male, la ferocia e la pietà appaiono legati in un intreccio che ha la stessa complessività della vita (mentre debole e generica sembra la proposta «positiva» che l'autore affida al più giovane dei fratelli di Rocco).

Nel 1962, Visconti offre, con l'episodio Il lavoro, incluso in Boccaccio 70 (altri registi De Sica, Fellini, Monicelli), un beffardo scorcio sul significato del matrimonio borghese, saggiando una vena sarcastica in lui rara. *Del 1963 è* Il Gattopardo, *trionfatore a Cannes, e destinato ai maggiori consensi che mai il cineasta abbia ottenuto presso le grandi platee. Trascrivendo per lo schermo amplio e a colori il già celebre romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Visconti costruisce uno spettacolo affascinante, una sontuosa illustrazione, ove semmai la stessa Compagnia Stoppa-Morelli che, nel 1951 e poi nella ripresa del 1956, ha portato al successo *Morte di un commesso viaggiatore*. E infine, nel 1965, l'assai discusso *Dopo la caduta*, ma a Parigi, con Annie Girardot e Michel Auclair.

Del 1952 è il decisivo incontro con due classici: il Goldoni della *Locandiera* e il Cechov di *Tre sorelle*. E sono forse questi i punti più alti di un'arte registica ormai affatto personale: un Goldoni depurato di ogni leziosaggine, riproposto nei termini esatti di un realismo asciutto e positivo, individuato nel suo atteggiamento profondamente riformatore, se non proprio rivoluzionario; un Cechov straordinario per intensità tragica, senza affettazioni o languori, orchestrato sapientemente in ogni sua parte, in mirabile equilibrio fra strazio dell'oggi e anelito di un domani diverso e buono. Sono anche, questi, i risultati eccelsi di quella Compagnia Morelli-Stoppa, che ha avuto per vent'anni il più frequente e fruttuoso sodalizio teatrale con Visconti. Ai nomi «in ditta» si affiancano quelli di De Lullo, Mastroianni, Rossella Falk, di Romolo Valli (questi per la sola *Locandiera*), e ancora di Sarah Ferrati, Elena Da Venezia, Tedeschi, Benassi, Ruffini, Baghetti per *Tre sorelle*.

La Locandiera, in analoga edizione, rappresenterà l'Italia al Festival parigino del 1956. Quanto a Cechov, Visconti vi tornerà, con esiti meno completi e persuasivi, realizzando *Zio Vania* (1955) e poi *Il giardino dei ciliegi* (1965), spettacolo inaugurale dell'infelice Stabile di Roma. E «cechoviana» sarà, in certa misura, la regia di *Come le foglie* di Giacosa (1954), con la Brignone. Randone, Santuccio. «Omaggi» a due grandi attrici possono esser considerati la *Medea* di Euripide, protagonista Sarah Ferrati (1953), e *La signorina Giulia* di Strindberg allestita per Lilla Brignone (1957). E del 1957 è il goldoniano *Impresario delle Smirne*, in chiave di puro divertimento. Gli anni dal 1957 al 1960 segnano, invero (e lo stesso periodo di tempo che passa dalle *Notti bianche* a *Rocco*), un'accentuata disponibilità del regista a cimenti solo o quasi solo «professionali» nella prosa, con l'eccezione parziale del già citato *Uno sguardo dal ponte* (gennaio 1958): Visconti mette in scena a Roma, con esito negativo, la mediocre riduzione americana del romanzo di Thomas Wolfe *Veglia la mia casa, Angelo* (Compagnia Brignone-Annibale Ninchi), ottiene a Parigi (sempre nel 1958) un grosso successo mondano con *Due sull'altalena* di William Gibson (interpreti la Girardot e Marais), e firma regie anche meno memorabili, inclusa quella degli untuosi *Figli d'arte* di Diego Fabbri (1959). Quegli stessi anni, tuttavia, vanno ricordati per regie di prima grandezza e rinnovatrici nel campo del melodramma, come il *Macbeth* di Verdi e il *Duca d'Alba* di Donizetti al Festival di Spoleto (1958 e 1959).

Sul finire del 1960, mentre *Rocco* si impone nelle sale cinematografiche italiane, Visconti, presenta all'Eliseo di Roma, con la fedele Compagnia Stoppa-Morelli (accresciuta di Valeria Moriconi, Lucilla Morlacchi, ecc.) *L'Arialda* di Giovanni Testori, dopo aver superato, e non senza difficoltà, gli ostacoli della censura e le intromissioni poliziesche, destinate a ripetersi quando lo spettacolo sarà portato a Milano. Naturalistico nei contenuti e decadente nella forma, il testo dello scrittore lombardo ha comunque il merito, largamente condiviso dal regista, di provocare il pubblico inalteratamente borghese delle «prime» teatrali (a Roma vi furono contrasti anche gravi) con la cruda rappresentazione dello squallore delle zone marginali delle grandi agglomerazioni urbane, che sono anche i margini di questa nostra maledetta società. Assai meno significativo sarà, nel 1967, l'incontro di Visconti con una diversamente ambiziosa e più discutibile opera dello stesso Testori, *La monaca di Monza*.

Con la sua lezione aprì le vecchie scene ad un orizzonte mondiale

Irruzione rinnovatrice nel teatro italiano

La intensa stagione teatrale del dopoguerra rappresentò una rottura con il provincialismo - Travolgente inventiva nel primo capolavoro registico: « Il matrimonio di Figaro » di Beaumarchais - Dalle interpretazioni di Cocteau, Hemingway, Sartre, Tennessee Williams all'incontro con i classici

L'irruzione della personalità di Luchino Visconti sui palcoscenici italiani corrisponde a un momento di violenta e benefica rottura nelle cose del teatro e dello spettacolo in genere, ma, prima e più, nel corpo stesso della società italiana. La firma ancora ignota (se non ai pochi che sono riusciti a vedere, sugli schermi dell'Italia lacerata e sconvolta dalla guerra, il semiclandestino *Ossessione*) di Luchino Visconti appare sulle locandine annuncianti, nel gennaio 1945, all'Eliseo di Roma (interpreti la Pagnani, la Morelli, la Braccini, Cervi, Pierfederici), *I parenti terribili* di Jean Cocteau; e la critica più avveduta riconosce, in quella prova iniziale, già la mano del maestro. Seguono, in quello stesso 1945, nel 1946, e nello scorcio iniziale del 1947, numerose altre, rilevanti regie: *La quinta colonna* di Hemingway (scena di Guttuso, interpreti principali Carlo Ninchi, la Villi, Luigi Almirante), *La macchina da scrivere* di Cocteau (con la Adani, la Palmer, Gassman, Calindri), *Antigone* di Anouilh e *A porte chiuse* di Sartre (con la Morelli, Stoppa, Pilotto, la Villi, la Gioi) *Adamo* di Achard (Adani Gassman, Calindri, Carraro), *La via del tabacco* di Caldwell (Girotti, Calindri, Carraro), *Il matrimonio di Figaro* di Beaumarchais (De Sica, Gioi, Besozzi, Zoppelli, Pierfederici), *Delitto e castigo* di Gaston Baty, da Dostoievski (scena e costumi di Mario Chiari, interpreti la Morelli, la Palmer, la Lotti, Stoppa, Benassi, Girotti, Crast, ecc.), *Zoo di vetro* di Tennessee Williams (con la Pavlova e De Lullo, oltre a Stoppa e alla Morelli), *Euridice* di Anouilh (Stoppa, Morelli, Gandusio, De Lullo, ecc.).

Ansia di recupero

Quali sono i caratteri di questa prima, intensa stagione teatrale viscontiana? La sprovincializzazione, innanzitutto, che il regista attua sia nella scelta dei testi, sia nella cura posta in ogni aspetto, in ogni elemento costitutivo dello spettacolo, sia nel lavoro sugli attori, portati al meglio delle loro possibilità: autarchia culturale, sciatteria e guitteria sono messi al bando. Con Visconti (e con Strehler, che, al Nord, inizierà la sua carriera in un periodo di poco successivo), il teatro italiano comincia ad assumere un respiro moderno, europeo e mondiale, esaltando anche gli sforzi di quelli che, attori (non molti) o registi (pochissimi), nel chiuso dell'atmosfera del regime e nelle perigliose contingenze belliche, hanno cercato di conservargli un volto pulito o decente. Ai due nuovi registi si affianca oggettivamente un eccezionale autore-attore (e gran regista, anche lui), Eduardo De Filippo, che della esplosione di libertà, di fattività, di speranza — ma anche di amare, tragiche riflessioni sul passato, sul presente, sul futuro — di quegli anni indimenticabili fornirà una sua propria, originale e durevole testimonianza.

Certo, nel «primo Visconti» teatrale c'è un'ansia di recupero e di «apertura» che lo spinge talvolta all'eclettismo, nella ricerca di quei prodotti della drammaturgia straniera, francese e americana soprattutto, i quali incarnano nuove e audaci esperienze (ma non sempre così nuove e così audaci) di contenuto e di forma. La scoperta di Sartre, in particolare, e anche quella del miglior Anouilh, schiudono comunque nuovi orizzonti alla cultura italiana, e non soltanto a quella teatrale. Visconti coglie, pure, l'occasione di un rapporto diretto, «a caldo», con la realtà contemporanea: la proposta della *Quinta colonna* di Hemingway, evocazione ed esaltazione della resistenza eroica di Madrid all'assedio delle preponderanti forze fasciste, suggerisce immediati accostamenti; e i «miliziani» presenti nel dramma dello scrittore americano intonano infatti, alla ribalta del Quirino di Roma, i canti della nostra guerra partigiana, ormai quasi vittoriosa (siamo nel marzo 1945). Forse il capolavoro registico del «primo Visconti» è però *Il matrimonio di Figaro*: dove la rilettura della grande commedia rivoluzionaria di Beaumarchais, senza che vi intervenga nessuna manipolazione, e anzi nel rispetto dell'amabile involucro entro cui lo scrittore francese aveva avvolto il suo messaggio, acquista uno sferzante valore di attualità. Chi abbia avuto la fortuna di vedere e di ascoltare, in quell'ormai lontano gennaio 1946, l'arrivo dei sanculotti che, coi loro inni travolgenti, interrompono e quasi paralizzano la pacificatrice festa conclusiva del *Matrimonio di Figaro*, non potrà certo dimenticare una tale invenzione registica, che era anche una lampante attestazione di fede.

Tra lo scorcio finale del '48 e l'estate del 1949, nell'attività teatrale di Visconti fanno spicco *Un tram chiamato desiderio* di Tennessee Williams — regia esemplare per la sua morbida assonanza con i febbrili umori del testo (interpreti principali la Morelli, la Gioi, Gassman, Mastroianni); l'*Oreste* di Alfieri, che colpisce per la spregiudicatezza antiaccademica con cui la tragedia forse più bella di quell'aspro autore vien fatta rivivere in costumi di sgargiante fantasia, nella dimensione di uno spazio nuovo, che violenta il tradizionale rapporto palcoscenico-platea, e nella recitazione di Vittorio Gassman (altri interpreti la Morelli, la Borboni, Mastroianni, Ruggero Ruggeri), quasi in gara con le possenti musiche di Beethoven scelte a commento dell'azione; e due regie shakespeariane: *Come vi piace*, dove spiccano una lussureggiante estrosità figurativa (scene e costumi sono di Salvador Dalì), una succosa varietà di apporti musicali e la capacità, caratteristica del regista, di concertare e dirigere a meraviglia attori della più diversa estrazione e formazione (tra i molti: Gassman, Ferzetti, Ruggeri, Salce, Mondolfo, Stoppa, Luigi Almirante, Mastroianni, Cesare e Sergio Fantoni, la Bizzarri, la Tamantini...) e *Troilo e Cressida*, che si dà nel Giardino di Boboli a Firenze, giugno-luglio 1949, per quel Maggio musicale, «Nazionale del teatro» fu chiamata, non a torto, la Compagnia costituita per l'evento; ne facevano parte, tra gli altri: Renzo Ricci, Carlo Ninchi, Gassman, Mastroianni, Girotti, Tofano, il vecchio Tumiati, Carnabuci, e Lullo, Interlenghi, Mario Pisu, Nerio Bernardi, Baghetti, Giovanni Cimara, Memo Benassi, Stoppa, la Morelli, la De Giorgi, la Magni, la Zareschi (e Albertazzi, in una piccola parte): tra antiche glorie e giovani esordienti, erano in pochi a mancare. Ma non fu un ghiribizzo principesco, quello di Visconti. Certo, egli tende in qualche modo, in quegli anni, al «grandioso», al «meraviglioso», a sondare tutte le abbaglianti possibilità di uno «spettacolo» che sia quasi compendio e sintesi di molte arti: dalla figurativa alla musicale, alla coreutica. E tuttavia, la parola non viene mai sacrificata all'immagine, anzi ne riceve sostegno e impulso vigorosi: così, la fastosa scenografia di *Troilo e Cressida* non schiaccia gli interpreti, ma consente invece loro di esprimere il meglio di se stessi, di contribuire all'acuto disegno generale della rappresentazione, che ha il suo perno nella «degradazione» degli eroi più famosi — dei Greci soprattutto — a vantaggio dei rari prodi combattenti (come Ettore) o delle sventurate vittime dell'amore e della guerra (come Troilo).

I punti più alti

Nel 1951, fa spicco *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller: una nuova strepitosa affermazione per il regista, e per l'autore americano, di cui Visconti metterà in scena ancora, sul finire del 1955, *Il crogiuolo* (con la Brignone, la Albertini, la Asti, Santuccio, Pilotto, D'Angelo, Buazzelli), che suscita clamore per la sua denuncia tempestiva, e purtroppo anche premonitrice, della «caccia alle streghe» in America (giornali reazionari vi dedicheranno indignati articoli di fondo), nonché, nel 1958-59, *Uno sguardo dal ponte* con la stessa Compagnia Stoppa-Morelli che, nel 1951 e poi nella ripresa del 1956, ha portato al successo *Morte di un commesso viaggiatore*. E infine, nel 1965, l'assai discusso *Dopo la caduta*, ma a Parigi, con Annie Girardot e Michel Auclair.

Del 1952 è il decisivo incontro con due classici: il Goldoni della *Locandiera* e il Cechov di *Tre sorelle*. E sono forse questi i punti più alti di un'arte registica ormai affatto personale: un Goldoni depurato di ogni leziosaggine, riproposto nei termini esatti di un realismo asciutto e positivo, individuato nel suo atteggiamento profondamente riformatore, se non proprio rivoluzionario; un Cechov straordinario per intensità tragica, senza affettazioni o languori, orchestrato sapientemente in ogni sua parte, in mirabile equilibrio fra strazio dell'oggi e anelito di un domani diverso e buono. Sono anche, questi, i risultati eccelsi di quella Compagnia Morelli-Stoppa, che ha avuto per vent'anni il più frequente e fruttuoso sodalizio teatrale con Visconti. Ai nomi «in ditta» si affiancano quelli di De Lullo, Mastroianni, Rossella Falk, di Romolo Valli (questi per la sola *Locandiera*), e ancora di Sarah Ferrati, Elena Da Venezia, Tedeschi, Benassi, Ruffini, Baghetti per *Tre sorelle*.

La Locandiera, in analoga edizione, rappresenterà l'Italia al Festival parigino del 1956. Quanto a Cechov, Visconti vi tornerà, con esiti meno completi e persuasivi, realizzando *Zio Vania* (1955) e poi *Il giardino dei ciliegi* (1965), spettacolo inaugurale dell'infelice Stabile di Roma. E «cechoviana» sarà, in certa misura, la regia di *Come le foglie* di Giacosa (1954), con la Brignone, Randone, Santuccio. «Omaggi» a due grandi attrici possono esser considerati la *Medea* di Euripide, protagonista Sarah Ferrati (1953), e *La signorina Giulia* di Strindberg allestita per Lilla Brignone (1957). E del 1957 è il goldoniano *Impresario delle Smirne*, in chiave di puro divertimento. Gli anni dal 1957 al 1960 segnano, invero (e lo stesso periodo di tempo che passa dalle *Notti bianche* a *Rocco*), un'accentuata disponibilità del regista a cimenti solo o quasi solo «professionali» nella prosa, con l'eccezione parziale del già citato *Uno sguardo dal ponte* (gennaio 1958): Visconti mette in scena a Roma, con esito negativo, la mediocre riduzione americana del romanzo di Thomas Wolfe *Veglia la mia casa, Angelo* (Compagnia Brignone-Annibale Ninchi), ottiene a Parigi (sempre nel 1958) un grosso successo mondano con *Due sull'altalena* di William Gibson (interpreti la Girardot e Marais), e firma regie anche meno memorabili, inclusa quella degli untuosi *Figli d'arte* di Diego Fabbri (1959). Quegli stessi anni, tuttavia, vanno ricordati per regie di prima grandezza e rinnovatrici nel campo del melodramma, come il *Macbeth* di Verdi e il *Duca d'Alba* di Donizetti al Festival di Spoleto (1958 e 1959).

Sul finire del 1960, mentre *Rocco* si impone nelle sale cinematografiche italiane, Visconti, presenta all'Eliseo di Roma, con la fedele Compagnia Stoppa-Morelli (accresciuta di Valeria Moriconi, Lucilla Morlacchi, ecc.) *L'Arialda* di Giovanni Testori, dopo aver superato, e non senza difficoltà, gli ostacoli della censura e le intromissioni poliziesche, destinate a ripetersi quando lo spettacolo sarà portato a Milano. Naturalistico nei contenuti e decadente nella forma, il testo dello scrittore lombardo ha comunque il merito, largamente condiviso dal regista, di provocare il pubblico inalteratamente borghese delle «prime» teatrali (a Roma vi furono contrasti anche gravi) con la cruda rappresentazione dello squallore delle zone marginali delle grandi agglomerazioni urbane, che sono anche i margini di questa nostra maledetta società. Assai meno significativo sarà, nel 1967, l'incontro di Visconti con una diversamente ambiziosa e più discutibile opera dello stesso Testori, *La monaca di Monza*.

La « virtù sintetica »

Nell'ultimo decennio, certo, il lavoro teatrale del regista viene messo via via in ombra da quello cinematografico. A Parigi, nel 1961, Visconti «scandalizza» con la sua proposta della tragedia dell'elisabettiano John Ford *Peccato che fosse una sgualdrina*. Del 1965, come siamo andati dicendo prima, sono le regie di *Dopo la caduta* di Miller a Parigi e del *Giardino dei ciliegi* a Roma; del 1967 la già citata *Monaca di Monza*. Del 1968 un modesto allestimento di una modesta commedia, *L'inserzione* di Natalia Ginzburg. Del 1973, al Teatro di Roma, la discussa (per contrasti con l'autore) ma tutto sommato poco rilevante regia di *Tanto tempo fa (Old times)* dell'inglese Harold Pinter (con la Cortese, la Asti, Orsini).

Ma forse, a questo punto, la grande lezione teatrale di Luchino Visconti ha ormai esaurito il suo compito. Resta l'esempio ineguagliato di quella sua «virtù sintetica», come la definì Francesco Flora: «Collocare i personaggi nella concretezza del reale più prensile e a un tempo trasfigurarli in una presenza favolosa: quel che De Sanctis diceva il *realismo della fantasia*, e cioè, come a me pare, non l'immediatezza bruta delle cose, ma la mediazione consapevole che le illumina dall'interno con quanta è possibile partecipazione umana».

Pagina a cura di **Aggeo Savioli**