«Storia di Piera» a Cannes per l'Italia Apre «King of comedy»

PARIGI — Sarà «Storia di Piera» di Marco Ferreri, a rappresentare l'Italia al trentaseiesimo Festival cinematografico di Cannes. Lo hanno reso noto a Parigi gli organizzatori della manifestazione, annunciando inoltre i titoli di alcune pellicole che saranno in lizza per la «Palma d'oro». I colori ungheresi saranno difesi da «I recidivi» con Marie Torocsik, Lili Monory e Miklós Szekely, diretto da Zsolt Kesdi Kovács. Della selezione dei film in concorso fanno parte anche, fino a questo momento, il britannico «Head and dust», di James Ivory, interpretato da Julie Christie, e l'australiano «The year of living dangerously», con Mel Gibson e Sigourney Weawer, dell'australiano Peter Weir. Il festival sarà aperto, fuori concorso, dall'atteso «The king of the comedy», di Martin Scorsese, con Robert De Niro e Jerry Lewis.

Partiti per l'Italia quattro solisti del teatro «Bolscioi»

MOSCA — Sono partiti da Mosca quattro solisti del «Bolscioi» diretti in Italia, come annuncia la «Tass». Tra i quattro, che alla fine di aprile canteranno a Bologna nella «Dama di picche» di Ciaikovski, figura il baritono Aleksandr Voroshilo che da tempo ha firmato un contratto per partecipare ad una nuova produzione della Piccola Scala di Milano, «Il convitato di pietra». Cinque giorni fa l'ente lirico aveva reso noto che le autorità sovietiche, senza fornire giustificazioni, avevano improvvisamente «ritirato» Voroshilo e altri due cantanti dallo spettacolo in preparazione. La «Scala» parlava di «guerra culturale» contro l'Italia, ricordando che vi erano difficoltà per la partecipazione di artisti dell'URSS a spettacoli del San Carlo di Napoli e del Maggio musicale fiorentino.

A Roma una mostra di Susanna Rossi

ROMA — Inaugurata ieri, presso il Centro d'Arte «La Goletta», in via della Purificazione, una mostra personale di Susanna Rossi che resterà aperta al pubblico fino al prossimo 25 aprile. La Rossi, autrice fra l'altro di performance, nonché poetessa, arriva così ad una ulteriore verifica con il pubblico. Una verifica segnata da un'ulteriore modifica di percorso artistico, sempre più vicino ai bisogni emotivi del «fare cultura».

Parlano uno dei suoi sceneggiatori e il suo costumista mentre a Roma martedì si apre al Palazzo delle Esposizioni una gigantesca mostra a lui dedicata

Proust, Mann, Manzoni ecco i film mai visti di Luchino Visconti

Luchino Visconti nel 1961 mentre cura la regia di «Salomè» di Strauss per il Festival dei Due Mondi di Spoleto; sopra il titolo un'inquadrature da «La terra trema»

Visconti era sempre pieno di progetti, anche quando era al lavoro. Doveva esserci qualcosa ad aspettarlo, a parare il sospetto dell'inazione che per lui era la morte. Qualche volta calcolava male i tempi e questo lo portava a due attività contemporanee. Durante le riprese del «Gattopardo» — in Sicilia, quarantacinque gradi all'ombra, partenza per il set all'alba — la sera, di ritorno, lavorava al libretto del «Diavolo in giardino», l'opera di Mannino da mettere in scena al Massimo di Palermo appena finito di girare il film.

Erano tutti progetti stimolanti, che spesso mettevano in soggezione chi, come me, lavorava con lui alla sceneggiatura. «Voglio fare i "Promessi Sposi"» diceva «ma in due episodi, "Il Pane" e "La Peste"». Era una storia milanese: ci teneva molto. Invece non ha mai fatto Manzoni, peccato. Il suo contadino inurbato a Milano si è chiamato Rocco. Visconti era un uomo ostinato, difficilmente abbandonava del tutto un'idea; nelle sue opere si trovano spesso le tracce, i fossili di progetti che non erano andati in porto. «Vorrei raccontare», diceva ancora, «la storia di una famiglia di industriali, dei Buddenbrook italiani, tra l'inizio del secolo e la seconda guerra mondiale». Sapeva già il principio: la pagia sull'acciottolato di via Manzoni, davanti all'hotel Milan, perché le carrozze non disturbassero Verdi morente; e la fine: nel '43, tra le macerie e le fiamme di un palazzo bombardato, qualcuno che cerca di salvare qualcosa, il ricordo di quanto era successo a lui tra le rovine del palazzo della sua famiglia di via Cerva a Milano. Un altro film mai realizzato. Ma i Buddenbrook italiani dovevano riprendere la via di casa e tornare nella Germania della «Caduta dei dei».

Certo, sarebbe stato molto bello avere «I Promessi Sposi» fatto da Visconti; un progetto che ha rischiato di realizzarsi, almeno in parte e qualche anno più tardi, con una «Monaca di Monza» per la Loren. Sul tavolo del suo studio erano impilati i provini fotografici scattati in un convento della campagna laziale, la Loren in tunica e soggolo, la ciocca disordinata bene in vista sulla fronte. Il seduttore Osio sarebbe stato Delon. Sfumato il film, avrebbe fatto un'altra «Monaca», quella di Testori, per il teatro.

Dei film che Visconti ha fatto si sa tutto, si è scritto moltissimo. Soprattutto si possono vedere. Forse vale la pena di soffermarsi su quelli che non ha fatto, immaginare, abbandonarsi alle congetture. Come sarebbe stata ad esempio la sua «Recherche» proustiana? Si trattava di un'accoppiata che si prospettava sensazionale. Ad ogni modo il mondo internazionale dello spettacolo era entrato in fermento, attori e attrici scrivevano, inviavano messaggi per entrare a far parte della grande epifania proustiana officiata da Visconti. La telefonata che più aveva stupito Luchino era stata quella di Marie Bell, la grande Fedra della «Comédie Française», che in nome di una vecchia amicizia pretendeva a tutti i costi il ruolo di Madame de Charlus.

Ho lavorato alla stesura del trattamento con Enzo Siciliano, François Letellier e Franz Burguet; la sceneggiatura l'avrebbe scritta Suso Cecchi d'Amico e ora è depositata al Museo del Cinema di Parigi, forse in attesa di essere raggiunta da quella di Harold Pinter (mediocre) scritta per Joseph Losey. Visconti e Garbuglia avevano già compiuto i sopralluoghi in Normandia e a Parigi. Pierino Tosi già stava disegnando i costumi. Poi qualcosa non ha funzionato: inadempienze dei produttori, scarso budget iniziale. Ma la mia personale opinione è che Visconti non abbia mai veramente voluto fare la «Recherche». Per una volta, forse, si è trovato, lui, in soggezione.

Un altro progetto, portato avanti durante le riprese dello «Straniero», è stato quello di una vita di Puccini, pensato e scritto per Mastroianni e che piaceva anche a Ermanno Olmi come incariato della casa che avrebbe prodotto il film. Erano molte le ragioni che potevano tentare Visconti: oltre alle vicende famigliari e sentimentali, c'era la musica, il mondo che ruotava intorno alla Scala, casa Ricordi, i mecenati melomani, tutto uno spaccato di vita milanese che gli apparteneva di prima mano. E poi c'era un tema in più: al culmine del suo successo Puccini si era accorto che era nata una nuova musica, altri musicisti, più «moderni», a lui estranei, gente come Strauss e Schonberg, che lui non capiva e disapprovava ma che il pubblico seguiva e applaudiva avvertendo un cambiamento nei tempi. Era un'identificazione che Visconti non poteva ignorare.

Il soggetto del «Puccini» terminava con un ricordo personale di Visconti, presente alla Scala alla prima rappresentazione della «Turandot» postuma, quando Toscanini si era interrotto di dirigere alla morte di Liù e volgendosi al pubblico aveva detto: «Qui Puccini si è fermato» e nel silenzio una voce dal loggione aveva gridato: «Viva Puccini». Era un bel finale, lo stesso dello sceneggiato televisivo di qualche anno dopo. Chissà come l'avrebbe fatto Visconti.

Ma proseguiamo nei ricordi. Visconti avrebbe dovuto essere il quarto regista del «Tre passi dal delitto» di Vadim-Malle-Fellini dai racconti di Poe con un episodio che partendo da «Il giocatore di scacchi di Menzel» si innestava a «Il cuore rivelatore» e svolgeva un simbolico rapporto tra maestro e discepolo.

Un altro film mai realizzato si è prospettato al momento del «Gruppo di famiglia in un interno», dopo che aveva firmato il contratto con l'editore-produttore Rusconi suscitando polemiche e proteste. Nel tentativo di evitare questa associazione, da via Botteghe Oscure gli era stato inviato un messaggero con la proposta di girare, invece, una vita di Stalin. Visconti aveva declinato con molta fermezza.

Luchino ha partecipato a tutte le sceneggiature dei suoi film, prendendo parte alle sedute, spesso scrivendo, sempre intervenendo sui testi con aggiunte, tagli, correzioni. Qualche volta l'idea originale partiva da lui. «Rocco», per esempio; o «La caduta degli dei» in cui si erano coagulati un «Macbeth» moderno (la sua idea) e i Buddenbrook italiani. Qualche altra volta alla base del film c'era un romanzo. Oppure ancora la proposta veniva dai collaboratori: Suso ha suggerito «Senso», «Le Notti bianche»; quando si è trattato di trovare una storia per Claudia Cardinale ha inventato «Vaghe Stelle dell'Orsa» (titolo suggerito da Mario Soldati). «Il Gruppo di Famiglia in un Interno», con l'esigenza quasi da scommessa di essere girato in studio dalla prima all'ultima scena, parte da un mio soggetto. A suggerire il «Ludwig» sono stati i suoi castelli, durante i sopralluoghi in Baviera per «La caduta degli dei».

Le riunioni avvenivano quasi sempre a casa di Suso. Oppure ci si trasferiva nella villa di Ischia. Si, era un bel modo di lavorare. Certe sedute erano decisive, altre passavano via chiacchierando senza concludere molto. Almeno in apparenza, Visconti era sempre di buon umore, un uomo di meravigliosa compagnia, di una vitalità contagiosa, capace di battute spietate, anche a spese degli amici. Andava a teatro, al cinema, alle mostre, anche a ballare. Mi ha sempre stupito l'enorme quantità di libri che riusciva a leggere, di ogni genere, dai classici ai best-sellers. Nei suoi rapporti quotidiani era un uomo allegro. Poteva cadere in preda a feroci attacchi di ipocondria, cupi malumori esistenziali, furori contra mundum. Nel qual caso sceglieva di sparire: chiuso in casa non rispondeva nemmeno al telefono. Preferiva non esporsi. Le sue amarezze, gli odii, i risentimenti, le sue nevrosi, Visconti li ha sempre gelosamente riserbati per i suoi films. Sono tutti lì, basta saperli leggere. Compreso quel pessimismo che gli è stato rimproverato di permeare i suoi ultimi film, senza più lo spiraglio cecoviano della speranza delle sue opere precedenti.

È vero? Non credo. Visconti affrontava il problema da un'altra angolazione. Si era limitato a spostare la camera. Nessuna delle sue vicende è soltanto privata; nella scelta di personaggi «fin de race» come il fratello e sorella incestuosi di «Vaghe Stelle», il Professore e i suoi ospiti inopportuni del «Gruppo di famiglia», il suicida Tullio Hermil de «L'Innocente», e giù implicito un giudizio e una critica. Per non parlare di re Ludwig o della famiglia hitleriana e dannata della «Caduta». Storie senza speranza, certo. Uomini e donne votati alla follia, alla morte, alla tragedia, senza scampo. Ma appunto perché depositarii della corruzione, il potere, l'intolleranza, il denaro la condanna per loro è totale. È proprio nella visione così fosca, senza remissione, «pessimistica» della vita, di una certa vita, che risiede la speranza. L'assunto degli ultimi film di Visconti è l'immagine speculare e coerente, in negativo, dei suoi primi, solo il veicolo è cambiato.

Ho seguito Visconti anche in alcune produzioni teatrali, come assistente. A rischio di invadere il campo degli scenografi e dei costumisti posso dire che la sua presenza nella parte visiva di uno spettacolo era anche più preponderante che in quella della scrittura dei testi cinematografici. A Londra, per il «Don Carlo» al Covent Garden, l'ho visto passare giorni e giorni a campionare i costumi dell'opera, dai protagonisti ai comprimarii, dai ballerini al coro, dai cappelli alle scarpe.

Si, era un bel modo di lavorare. Si diceva e si dice ancora, con una espressione che tende a limitare e a diminuire: «La corte di Visconti». Se è così mi fa piacere averne fatto parte. Basta rivedere i suoi film a cui ho collaborato per rallegrarmene. Era un uomo speciale, unico. Poteva essere un amico difficile, certamente, balzano, umoroso. Anche capace di grossi dispetti. Mi è capitato spesso di chiedermi se è per questo che ha deciso di morire il giorno del mio compleanno.

Enrico Medioli

Helmut Berger in «Ludwig»

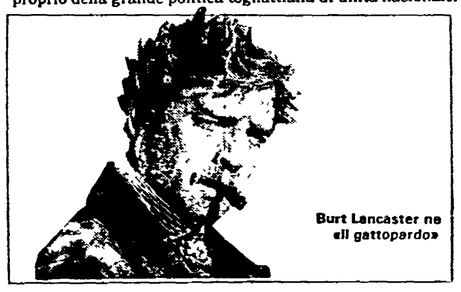
E io dico che era come Togliatti

IL CAPOLAVORO «politico» di Luchino Visconti (certo, non solo suo, basti pensare al contemporaneo impegno di uno Strehler) fu, nel quinquennio postbellico, l'avere in tanto larga misura rinnovato, diciamo pure rivoluzionato, il teatro italiano, attaccandolo frontalmente, ma, insieme, agendo per linee interne ad esso. I testi erano allora nuovi, stranieri, quasi tutti in odore di scandalo (Cocteau, Anouilh, Sartre, Hemingway, Caldwell, Tennessee Williams...); ovvero si trattò, in più ristretti ma illuminanti casi, di opere ormai classiche, comunque inedite per noi o di rara, difficile esecuzione, e prese di petto con impeto senza precedenti: il Dostoievski adattato da Baty di *Delitto e castigo*, il Beaumarchais del *Matrimonio di Figaro*, gli Shakespeare di *Rosalinda (Come vi piace)* e di *Troilo e Cressida*, l'Alfieri di *Oreste*.

Ma se, in tal modo, Visconti faceva entrare a flotti l'aria di fuori, il respiro del mondo, nelle già chiuse stanze dell'Italia provinciale, autarchica, asfittica ereditata dal fascismo (stanze che le macerie e le devastazioni della guerra avrebbero potuto finire per bloccare del tutto), i quadri artistici e tecnici di quella scena, su cui egli muoveva i primi, decisi passi, appartenevano anch'essi all'ieri. Attori di fama, e spesso di grande talento, cresciuti e affermatisi in tutt'altro clima, e dai quali il regista cavava adesso potenzialità inaudite, ignote a loro stessi: «Attori che io conoscevo, ma che trovavo irriconoscibili perché proprio, da pupazzi, o per lo meno da attori, erano diventati personaggi sconvolgenti...», come avrebbe testimoniato Giorgio De Lullo, giovanissimo spettatore alla «prima» dei *Parenti terribili* di Cocteau (gennaio 1945, Roma, Teatro Eliseo).

A questi elementi — ricordiamo qualche illustre nome: la Pagnani, la Morelli, la Palmer, la Adani, e Cervi, Ricci, Pilotto, Benassi, Ruggeri, e li poi fedelissimo Stoppa — si aggiunsero e si mescolarono i ragazzi da poco usciti dall'Accademia di Silvio D'Amico: Gassman, De Lullo, Pierfederici, Moretti; o partecipi, come Marcello Mastroianni, di altre fervide imprese, come il breve ma non dimenticato Centro Universitario Teatrale di Roma. E ancora diedero un proprio apporto, a rinsanguare quelle «storiche» compagnie, il cinema già scosso dall'ondata neorealistica (Girotti, Vivi Gioi), la stessa rivista (Olga Villi).

Si gettò, così, un solido ponte fra avanguardia e tradizione, slanciato verso il futuro. Abbimo parlato, all'inizio, di capolavoro «politico», usando le virgolette, suggestionati forse dal discredito in cui il termine sembra oggi caduto. Ma vorremmo provare a toglierle, e ad azzardare, magari, che la politica teatrale di Visconti fu, in assoluta autonomia di iniziativa, e anche lasciando da canto i suoi personali legami di solidarietà col movimento operaio organizzato, un possibile corrispettivo della politica di Togliatti. Non ci riferiamo, qui, alla politica culturale, in senso stretto, del Partito comunista, in quel periodo e dopo; la quale, anzi, dovrebbe essere oggetto di un'attenta, serena ma severa riflessione autocritica. Diciamo proprio della grande politica togliattiana di unità nazionale.



Burt Lancaster ne «Il gattopardo»

DI QUESTA politica, che sollecitava l'incontro e l'alleanza di forze diverse della società italiana, vecchie e giovani, il recupero di antichi valori e la creazione di nuovi, la paziente ricucitura delle lacerazioni apertesi nell'esistenza e nella coscienza del paese (Ricostruzione fu, dopo Liberazione, la parola d'ordine a lungo più diffusa), ma tutto ciò in vista di profonde trasformazioni materiali e morali, Visconti fornì, sul proprio specifico terreno, un esempio geniale e originale. Antifascista, resistente (e cronista, con la macchina da presa, di alcuni drammatici aspetti di quella lotta), non disdegnò di fare, all'occasione, opera di propaganda dichiarata anche dalla ribalta (tale fu l'allestimento della *Quinta colonna* hemingwayana); lanciò, di là, messaggi provocatori, che dividevano il pubblico, stimolando in esso mutamenti e differenziazioni. Ma le scelte maggiori del regista miravano molto più in alto: a una civiltà teatrale che, giusto in quanto commisurata a un ideale spettatore «nuovo» e «popolare», avesse l'obbligo di cercare e offrire il meglio, di coltivare il fiore dell'«aristocrazia dello spirito».

Non è senza significato che sulle colonne della rivista di Togliatti, *Rinascita* (numero 12 del dicembre 1948), Visconti potesse argomentare le sue ragioni a sostegno della messinscena di *Rosalinda* di Shakespeare, criticata anche a sinistra per un supposto formalismo (mentre, viceversa, un articolo di stroncatura dello stesso spettacolo venne da Togliatti cestinato). Certo, poteva destare sconcerto quel raffinato gioco o sogno teatrale (rivestito delle scene e dei costumi — nientemeno — di Salvador Dalì), che appariva a breve distanza dalla battaglia, a Venezia, attorno alla *Terra trema*. Le stesse prudenziali etichette di «vacanza, riposo, tregua, divertimento», applicate da Visconti, in via preliminare, a *Rosalinda*, avrebbero però ceduto alla orgogliosa rivendicazione, da parte sua, della «fantasia», della «completa libertà spettacolare» per il teatro. In sostanza, dopo *La terra trema* (film che del resto sembra oggi arduo incasellare nella rigida cornice del neorealismo), il regista apriva un altro fronte, quello del linguaggio scenico totale (prosa e musica, balletto ed esercizi circensi, pittura e luministica).

Di lì a poco, sarebbero venuti l'*Oreste* alfieriano, col suo anticipatore sconvolgimento del tradizionale rapporto palcoscenico-platea, e il *Troilo e Cressida* shakespeariano nel Giardino di Boboli a Firenze, lussureggiante d'inventiva. Dello stesso periodo (1948-'49) è il progetto, poi non realizzato, di un *Orlando furioso* «da recitare (sempre a Boboli) in luoghi diversi, alla maniera dei cantastorie». Qualcosa di simile, ma a suo modo, farà vent'anni dopo, a Spoleto, Luca Ronconi.

Aggeo Savioli

Intervista con Umberto Tirelli

«Così l'abbiamo messo in mostra»

ROMA — Se Umberto Tirelli apre i suoi bauli, nella palazzina liberty che gli fa da abitazione e laboratorio in Prati, ne escono favolosi costumi quelli un po' Longhi e un po' Morandi, di una rivoluzionaria *Locandiera*, i giubbotti di *Rocco e i suoi fratelli*, le divise del *Gattopardo*, le nostalgie proustiane dell'*Innocente* e tanti altri ancora. Dal '54 in poi, infatti, Tirelli è stato il sarto cinematografico e teatrale di Luchino Visconti. Un sodalizio che ricorda anche nel suo bel libro di memorie *Vestire i sogni*. A sette anni dalla scomparsa del regista oggi Tirelli e ideatore, assieme a Caterina D'Amico e Vera Marzot, della grande mostra «Luchino Visconti, la vita, il lavoro», che apre i battenti a Roma il 28 marzo, col patrocinio del Comune e l'organizzazione della Cooperativa Massenzio. Mille «pezzi» fra documenti, fotografie, bozzetti, lettere, costumi, reliquie di scenografie e copioni. Un ricco ritratto di Visconti teatrante, cineasta, aristocratico, uomo della Resistenza, artista, artigiano

— Tirelli, quand'è nata l'idea di questa «viscontiana»?

Subito dopo la morte di Luchino «Orfani» di Luchino, come tutti i suoi più stretti collaboratori, Vera, Caterina e io abbiamo scoperto l'esigenza di far conoscere nel mondo il più possibile l'immagine di un uomo e di un artista che avevamo avuto la fortuna di conoscere così da vicino. Io e Vera da vent'anni di collaborazione abbiamo ricavato una miniera di costumi. Caterina invece ha raccolto fotografie, lettere, documenti di carattere privato

— E finora le mostre sono state due.

Sì. Quella dei costumi è andata a Montreal, Charleston, Parigi, Milano e Sidney. A Tokio è stata sponsorizzata dai grandi magazzini Parco Tre, mentre la raccolta di Caterina ha esordito da sola a Spoleto. A Roma l'esposizione diventa, così, la più grande dedicata a Visconti dopo la sua morte. E ci è piaciuto arricchirla ancora, con una ricostruzione delle scene per *Manon*, *Traviata*, la *Locandiera* e l'*Oreste*. Insomma, una visione dei suoi spettacoli dal vivo, ma il tono è «intimo», colloquiale. Se fosse per me io farei sentire ai ragazzi d'oggi l'odore, il sapore della terra vera che c'era sul palcoscenico per *Furore* con l'Adani. Per capire la sua rivoluzione, però, forse basta anche quest'*Oreste* barocco, questa *Locandiera* così casta, definitiva, lineare

— Il visitatore vedrà un Visconti-artista e un Visconti-uomo?

No. Il criterio è strettamente cronologico. C'è solo un susseguirsi appena accennato sul rapporto fra il regista e la Callas, perché è stato troppo importante. Ma si inizia con il Luchino dell'infanzia, accanto alla madre, Carla Erba. Il Luchino di una famiglia ricca, aperta alla cultura, con quel padre finanziatore di spettacoli per gusto e la madre maniaca del concerto, dell'opera, che, per il matrimonio, aveva ricevuto da Verdi un bel ventaglio. Questa è la parte inedita perciò più gustosa, con un ricco materiale fotografico. Poi arriva il Visconti allevatore di cavalli, un vero talent-scout anche coi purosangue. Le prime regie private, mondane, di Niccodemi e Goldoni, quelle non firmate per Andreina Pagnani, l'incontro con Renoir...

— Gli anni 40: come documentate l'impegno nella Resistenza?

Ci sono lettere, che testimoniano il suo impegno con Ingrao, Guttuso, Trombadori. E poi missive, spedite alla sorella da Villa Triste, dove era stato arrestato. Ma il discorso prosegue, ci sono lettere che Togliatti gli scriveva ai tempi di *Senso* e del *Gattopardo*, per esprimergli il suo appoggio.

— Lei, Tirelli, sotto questa cronologia, quale continuità avverte nell'opera e nella vita di Visconti?

In Visconti vedo la vocazione del gran lavoratore. Sotto ci sento il rovello, l'impossibilità addirittura di esistere se non ci si sublima nella fatica e nella creazione. Lei penserà a *Rocco*: si salva solo chi lavora. Ma io penso anche a Giuseppe e i suoi fratelli, che lui avrebbe voluto realizzare da Thomas Mann e che alla fine non ha mai fatto. A quest'ossessione del lavoro penso soprattutto quando si parla del Visconti artigiano, che controllava il chiodo e gli attori con identica attenzione.

— Ha qualche ricordo personale, magari dell'ultimo Visconti?

Certo. Lo ricordo mentre arriva sul set dell'*Innocente* dopo la malattia, con l'ansia dei progetti che deve realizzare: Pinte, Manon, due film, una tetralogia di Wagner per la Scala. Lo ripeto Visconti era un uomo che se non lavorava non viveva. Certo il suo rigore io l'ho vissuto sulla pelle, col mio lavoro di sarto. Ma poi un giorno mi sono accorto che era diventato anche mio.

— Il più bel ricordo di questa collaborazione?

Gli ultimi due anni. Si era trasferito alla Collina Fleming, in un appartamento più piccolo proprio perché stava male: un salotto minuscolo, una luce intima, grandi discorsi, un gran fervore per *Gruppo di famiglia in un interno* o per D'Annunzio. Fervore? Ma che dico, era febbre.

Maria Serena Palieri