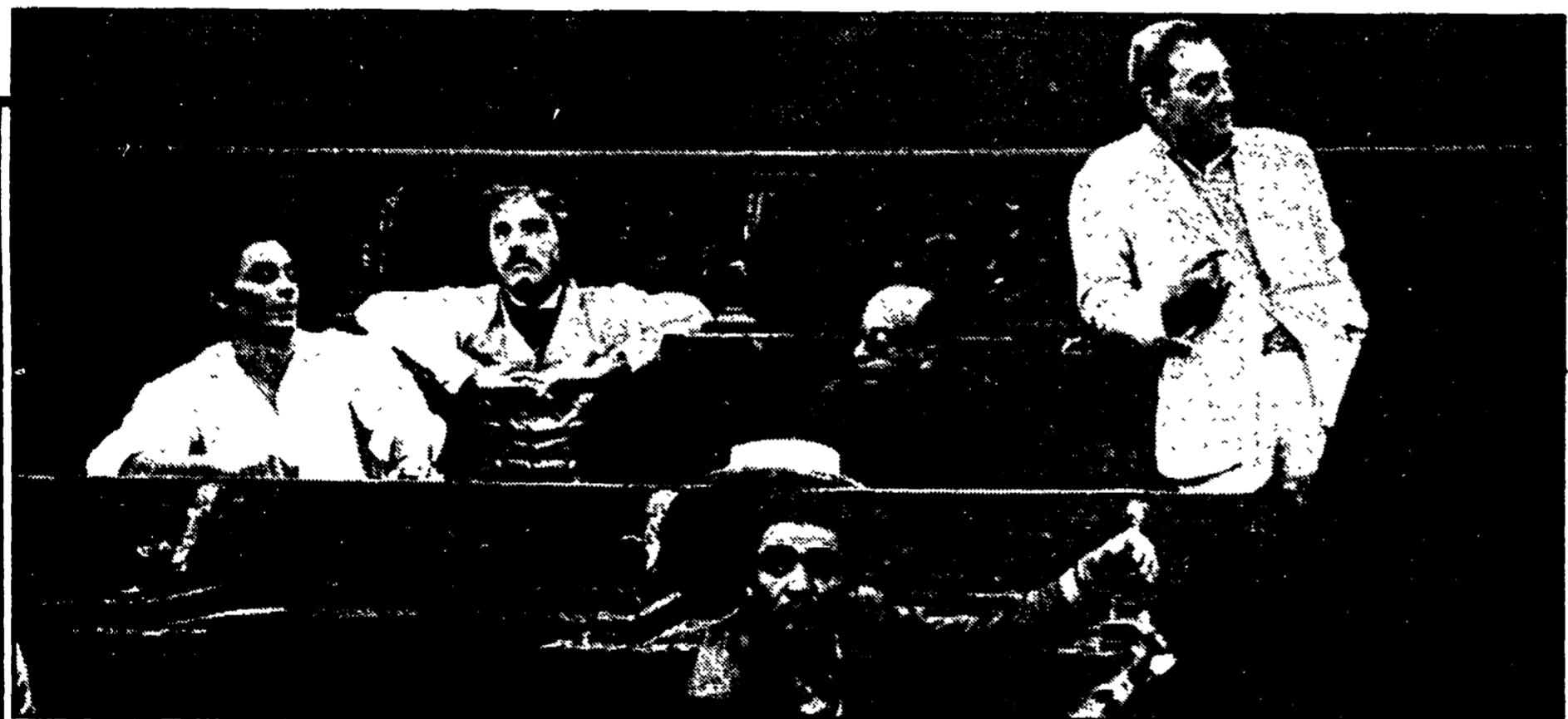




Dieci anni fa moriva uno dei maggiori registi italiani. Da «Ossessione» a «L'innocente», dal verismo degli anni Quaranta al decadentismo, il difficile percorso di un intellettuale che ha cambiato cinema, teatro e melodramma

Visconti delle contraddizioni



ROMA — «Luchino Visconti, una solitaria moltitudine»: è il bel titolo dell'omaggio al grande regista scomparso dieci anni fa organizzato dall'Officina Filmclub in collaborazione con l'Assessorato alla cultura della Regione Lazio e il Centro cinematografico audiovisivo regionale. Dal 21 al 31 marzo al cinema Farnese sarà possibile rivivere (o vedere) tutti i lungometraggi di Visconti, da «Ossessione» a «L'innocente», verranno inoltre proietti episodi di «La terra trema» e «Rocco e i suoi fratelli». «Le Streghe», oltre ai film diretti da altri ma «Gli di gloria». Ma l'omaggio non si esaurisce qui: da questi raffinati cinefili che sono quelli dell'Officina, hanno voluto recuperare, a testimonianza degli esordi come aiuto-regista di Visconti, titoli come «Una parte di campagne» (1936) di Jean Renoir e «La Tosca» (1940) di Koch.

Al film di Visconti sono affiancati, infine, numerosi docu-

Roma lo ricorda con una rassegna

mentari sull'attività del regista. Andando per ordine: «Luchino Visconti» realizzato da Luca Verdone nel 1983; il film di montaggio «Visconti o la puissance d'être» (1977) di Michel Random, comprendente numerose interviste e dichiarazioni inedite del cineasta; una copiosa scelta di materiali di repertorio appositamente realizzati dalla Rai (ad esempio il documentario «alla ricerca di Tadzio» realizzato durante la lavorazione di «Morte a Venezia»).

A margine della manifestazione, che durerà undici giorni, una scelta di film sfuggita dal mondo poetico e culturale di Visconti tra i tanti, un franco-chiamina desiderio di Kazan, «Medea» di Pasolini, «Desiré» di Fabrizi, «L'uomo di Arca» di Flaherty. Omaggio a Visconti anche da parte del Sindacato Critici con un incontro che si svolgerà domani (ore 17,30) al Labirinto.

Qui è un altro segnale. La comunità, la continuità viscontiana sono state vinte, vinte al suo bagaglio di cultura. Il melodramma verdiano non percorre soltanto la sua opera lirica, ma solca tutto il suo cinema. Nel suo film ci sono anche i suoi attori teatrali come Cecchov, si sente la lettura di Dostoevskij ma anche quella di Marx e di Freud, oltre che di Gramsci. In bilico o piuttosto in saldo equilibrio fra Otto e Novecento, fra vanguardia nella sua principale espressione e nostra cultura, aristocratico e comunista, melodrammatico e razionale, maestro riconosciuto e personaggio eternamente scordato. Visconti più degli altri poté resistere in stagioni diverse e a dispetto di tutti gli attacchi e di tutte le crisi. E non ha sofferto (o ha sofferto di meno) la mutazione avvenuta nel cinema dall'impiego pubblico a quello privato, dalle denunce alle associazioni alle reti esenziali, perché in tutte le affinità esigenze del privato e gli imperativi morali del pubblico sono sempre stati congiunti. Più o meno felicemente, questo sì: e con un rapporto dialettico più o meno fecondo di esiti artistici. Ma compresi sempre, anche nell'ultimo periodo segnato da malattia.

Rossellini, ch'era forse il più neorealista dei primi tre grandi, fu anche il primo a sentire scaduta quella mera voglia di troppo breve stagione e condurre a sconsiglio. Ma Visconti, tutto sommato, non fu da meno. Con

«Ossessione» aveva preceduto tutti (e infatti strappò al suo colto montatore Mario Sarendrel l'aggettivo «neo-realistico» per caratterizzare il linguaggio del film) e con «La terra trema» tentò nel 1948 di superare la stessa tendenza ormai culturalmente dominante e che proprio determinò il successo di «Rocco e i suoi fratelli» il più apprezzato nel mondo. Visconti voleva operare il passaggio dal neorealismo a un realismo tout court, come una tappa necessaria e quasi obbligata. Si illudeva lui e ci illudemmo anche noi, allora. C'era in giro parecchia generosità combattiva, ma non altrettanta autocoscienza critica.

Infatti nessuno dei tre grandi poteva resistere a lungo sui punti di partenza. Per quanto Visconti avesse il diritto di andare oltre certi limiti per così dire impressionistiche e di stendere con la «La terra trema» s'inscriveva nella struttura del Malavoglia vergogni ma rovesciandone la passività in attivismo ideologico, un solido affresco sociale, di cui l'episodio del mare doveva essere solo la prima parte. Ma la trilogia non poté procedere ed è già molto che, in quelle condizioni politiche di incipiente restaurazione, sia stato utilizzato il primo, polemico atto. Un atto controcorrente, in-

compreso dai più, a partire dagli stessi destinatari. Comeunque, al di là di un simile tipo di realismo, impregnato di polemica classista, non si poteva andare, se non in una società diversa che invece non si formò.

Eppure quel «documentario rigoroso e provocatorio» che i suoi colleghi socialisti si risolvevano in un quadro plastico-figurativo raffinissimo, anche se continuamente ravvivato dalla passionalità con cui il punto di vista aristocratico «s'inclinava» alla ricchezza umana del proletariato. C'era quindi Visconti autentico, tradizionale e vibrante, che nel suo cinema antropomorfo, già annunciato in epoca fascista, non faceva distinzione tra attori improvvisati sullo schermo, e attori veri sulla scena, e quasi obbligata. Si illudeva lui e ci illudemmo anche noi, allora. C'era in giro parecchia generosità combattiva, ma non altrettanta autocoscienza critica.

Infatti nessuno dei tre grandi poteva resistere a questo punto che per ben tre volte i tre capolavori cinematografici di Visconti non ottennero alla Mostra di Venezia quel Leone d'oro del quale Leone d'oro del 1954 sembrava porsi agli antipodi, era in realtà uno splendido prodotto dello stesso artista. In uno spettacolo per la prima volta in co-

stume e a colori, egli convogliava tutta la sua passione verdiana, utilizzando la matrice melodrammatica per esplorare con sontuosa profondità il rovescio del mondo risorgimentale attraverso il tragico destino di una coppia, negativa «perché» aristocratica. Visconti sa essere pressoché perfetta la tecnica stilistica e perfino equilibrata, quando il fuoco melodrammatico spinge al vertice lo scontro e conduce al diapason la contraddizione. Come nell'articolato affresco narrativo di «Rocco e i suoi fratelli», dove il confronto Nord-sud veniva riproposto ma questa volta calato nella violenza metropolitana di Milano che distruggeva le radici meridionali dei protagonisti. Pur sposando come sempre il mondo dei valori, «i costumi», si riconosceva nel suo cinema un atteggiamento vagheggiato dall'autore, con le sue aperture programmatiche sul futuro, tuttavia le più vaghe nella realtà e, quindi, artisticamente le più deboli.

Non si può non ricordare a questo punto che per ben tre volte i tre capolavori cinematografici di Visconti non avevano incontestabilmente diritto. A «La terra trema» (di Olivier) lo si negò per ccesso di neorealismo, a Sen-

so (l'anno in cui vinse Giuletta e Romeo di Castellani) per eccesso di melodramma, a Rocco e i suoi fratelli (l'anno in cui vinse Passaggio sul Reno di Cayatte) e il regista sovietico Bondarcuk si dimise dalla giuria per entrambi gli «eccessi», ma a quest'ultimo si perdono soprattutto il ritorno al melodramma in un momento in cui il miracolo economico si verificava proprio a spese della questione meridionale sempre in evasiva. E per contrastare il film non si mosse solo la giuria di Venezia ma scesero in campo anche i vertici della magistratura milanese. Come dimenticarlo? La battaglia per difendere il principe, a spese della borghesia: quella borghesia che pur fece il Risorgimento e alla quale ora Visconti, chiedendosi nel fortillio della propria cultura e del proprio orgoglio di classe, cominciò a riservare un aristocratico disprezzo, anche se di fatto inutile.

Questo discorso si ritrovò nei film successivi, da La caduta degli dèi a Gruppo di famiglia in un interno, modesto testamento personale che nel 1974 sarà anche una testimonianza della sua chiusura di «vecchio» di fronte all'irruzione di giovani non più capitoli.

Accentuata così la compone-

battaglia ideale, almeno quanto si avvicinava a una sorta di cosmopolitismo. La cosiddetta trilogia tedesca lo lanciò come mai sul piano internazionale, ma in essa, a differenza che nelle sue opere maggiori, l'autobiografia prevalse sulla Storia, la scenografia e il costume sull'umanesimo, il morbido e il morboso sulla lucidità del giudizio e della ragione. Sia pure nell'ineleggibile splendore dello spettacolo, il prete si stropicciò sulle tenute, si agghiacciò, si dondolò, a incorniciare quasi acriticamente le motivazioni sociali che una volta stavano, ribollenti, al centro dello scontro tragico; e a velare quest'ultimo, se non oscuro, ma è anche il film che vedere, per così dire, la rivincita del principe, a spese della borghesia: quella borghesia che pur fece il Risorgimento e alla quale ora Visconti, chiedendosi nel fortillio della propria cultura e del proprio orgoglio di classe, cominciò a riservare un aristocratico disprezzo, anche se di fatto inutile.

Quattro anni fa l'agile Castellani si dedicò a L'ira, concluderà: «Le contraddizioni che avevano resa viva la sua personalità, si rispecchiano anche nei funerali: i compagni del partito comunista e i sottouffici cerimoniali funebri dei gesuiti; i pochi amici sinceri e i notabili del governo; gli stessi che dopo averlo osteggiato in passato, lo vogliono ora in odore di accademia».

Ugo Casiraghi

A teatro con Miller e Sartre sfidò l'ira dei censori

Il dicembre successivo, per La via del tabacco, adattamento del romanzo di Ernestine Caldwell, linguaggio e situazioni di ruvida asprezza. E intanto, in ottobre, lanciato sempre da Luchino, è esploso a Roma il «Salvo di A porte chiuse, accompagnato dal poco meno dinamitardo Anouilh di Antigone (e fuori dell'ambito universitario si comincia a mormorare di una strana filosofia chiamata esistenzialismo). Per la prima volta si attacca il tema «scabrosissimo» del omosessualismo femminile, portato avanti da Sartre in Adelphi, «dehors» (porta regia viscontiana del periodo). E il nostro massimo critico, che pure sarà stato tra i primi a riconoscere il talento emergente di un maestro, si chiede: «se convenga esporre a un pubblico di teatranti genitori di tal genere, cul sino a pochi anni fa nessuno avrebbe pensato ad accennare in presenza di una signora».

E un'epoca, quella, che anche a chi ne abbbia memoria diretta sembra oggi favolosa, certo irripetibile. A una simile fase «d'assalto» del lavoro teatrale viscontiano, seguirono imprese più complete e riflessive, pur sempre con un «timido» preoccupazione: amici di confronto con i classici Shakespeare (Rosalinda, 1949; Troilo e Cressida, 1949) o Alfiere (1949), antipodi del resto dagli approcci, già nel 1946, al Beau-marchais del Matrimonio di Figaro, al Dostoevskij del Delitto e castigo. Ed esplorazioni, ancora, nella drammaturgia d'oltre oceano: dopo Tennessee Williams, Arthur Miller, che avrà in Visconti, a partire da Morte di un commesso viaggiatore (1951), il suo più generoso «corrispondente italiano».

Adesso, innumerevoli attori di grande prestigio, si sono accorti qualcosa è vivo, nella produzione milleriana. A Visconti si rimproverato di attardarsi, incensando Miller, in operazioni di retroguardia. Nessuno ha però avuto, da trent'anni in qua, il coraggio civile di riportare in Italia il Croguolo (a noi è capitato di rivederlo di recente, ma in Ungheria), che, allestito nel 1955, attirò sul regista, per la sua carica di denuncia d'ogni specie d'intolleranza e fanatismo (problema apertissimo, qui e ora), furiosi attacchi da destra (e di centro), col tanto di articoli di fondo, su quantità di qualsiasi genere.

Vecchie polemiche, si dirà, anche più vecchie di quelle che accompagneranno l'accidentato cammino dell'Ariadna di Testori, aggredita da varie censure nel 1960. Eppure certe lezioni di rigore morale, professionale, e magari politico, non andrebbero dimenticate.

La domanda che tuttavia più preme riguarda la presenza, solitanza o palese, del maestro artistico di questo grande regista nel teatro venuto dopo di lui (che non vuol dire solo dopo lui), si legge: «È oggi possibile, oggi, con la regia di Locandiera e di Goldoni, presentata da Luchino Visconti, «miracolo di modernità» creato sulla bancarella di tutto il Settecento di maniera. Ariadna e Ariane, il più grande lavoro di Visconti, nel teatro italiano, è cominciato da questa sera del 30 gennaio 1945, all'Eliseo di Roma, quando la sua regia dei Parenti terribili di Jean Cocteau aveva prodotto, alla ribalta e in platea, l'effetto di un salutare temporale. Avrebbe testimoniato poi un giovane attore (e spettatore, nell'occasione) di allora, Giorgio De Lullo: «Era come se improvvisamente avessero spazzato via polveri, mobili vecchi, clappami, finite eleganze, ferri battuti, milioni...».

...».

Fra i parenti terribili di Cocteau e Tanto Aragon, fra Hardi Peter e Tanto Argentina, 3 maggio 1979, Visconti realizza sulla scena di prosa del nostro paese una quarantina di testi, per circa altrettanti spettacoli (ci furono due «accoppiate», ma anche delle «riprese» a distanza, e con mutamenti), cui sono da aggiungere tre «creazioni» in Francia, negli anni Cinquanta-Sessanta. Ma ben una dozzina di titoli si collocano nell'arco di un solo biennio, dall'albo del '45 agli inizi del '47. Visconti opera di slancio (14 giorni di prove, per i Parenti), in un clima di amore, di cura, di rigore e dopoguerra, che vede l'avvio di una grande carriera regista, quella di Giorgio Arghierli, e la straordinaria floritura postbellica del teatro di Eduardo De Filippo.

Forse, per riservare qualche sorpresa, comunque una verifica (sinora solo abbozzata) delle anticipazioni che il teatro di Visconti implicava, già o soprattutto nel primo quinquennio, rispetto a esperienze dell'avvenire. Si vuole spesso citare lo sconvolgimento del rapporto scena-platea applicato nell'Oreste allieriano. E leggendaria la raffinatezza compositiva della Rosalinda shakespeariana (dove prosa e musica, pittura ed esercizi circensi si davano in mano). Rimane un modello inarribabile il fulgore visivo del Troilo e Cressida accampato nel giardino di Belotti a Firenze, accanto a un grande cartier regista, quella di Giorgio Arghierli, e la straordinaria floritura postbellica del teatro di Eduardo De Filippo.

C'è, via più sensibile, la componente musicale, che dal Visconti giovane conduce a quello della maturità, attivo con splendidi risultati, dal 1955 e fino al 1973, anche nel teatro d'opera. Disturba una parte della critica la riconosciuta capacità di muoversi di destra che, al Matrimonio di Figaro (sviluppato all'estremo qualche indicazione di Beaumarchais, e senza tener conto di Mozart) finiva per conferire uno stampo di comedia-ballo (ma disturbò soprattutto, clamato, quell'«epilogo con la Carmagnola, messaggio di una Rivoluzione che non aveva smesso di esistere, anche le conseguenze di quella cominciavano a spartire e ramificare). Evocando il Matrimonio, ma anche l'orchestra sinfonica che eseguiva Beethoven nell'Oreste, e il jazz di Un tram che si chiamava desiderio, ha annotato con brillante acutezza Gerardo Guerrieri, in un saggio compreso nel catalogo della mostra dedicata al regista scomparso, da Reggio Emilia. La colonna sonora era di là da venire, ma è chiaro che Luchino lavora per Carmelo Bene.

Aggeo Sevioli

alfabeto

E in Edicola

Mensile di informazione culturale

diretto da Balestrini, Calabrese, Corri, Di Maggio, Eco, Ferraris, Formenti, Leonetti, Porta, Rotvelli, Sassi, Spinella, Volponi

In questo numero:
Difesa della poesia (Auden)
Il paradigma estetico (Maffesoli)

I Cahiers de Valery (Agosti, Capatti)

Danza e musica (Millosi)

Immagini: Fabre

Corti/Leonetti/Boetti/Ferraris/Esposito/Illuminati/Curi

Inoltre Il pianeta irritato

Supplemento a cura di E. Testa e C. Formenti G. Baget Bozzo, M. Bresso, M. Cini, L. Conti, C. Formenti, E. Gerelli, F. Giovenale, F. La Cecia, A. Tarozzi, E. Testa, E. Tiezzi, G. B. Zorzoli

46 pagine, Lire 5.000

Abbonamento per un anno (11 numeri) Lire 50.000
Inviare l'importo a Cooperativa Intrapresa
Via Caposile 2, 20137 Milano
Centro Corrente Postale 15431208

Edizioni Intrapresa