

L'ANNIVERSARIO. A vent'anni dalla morte la straordinaria eredità di uno dei più grandi registi del nostro cinema

■ Nato a Milano nel 1906, morto a Roma nel 1976, Luchino Visconti fu un regista grande in tre campi. «Cinema, teatro, lirica: io direi che è sempre lo stesso lavoro. Malgrado l'enorme diversità dei mezzi usati, il problema di far vivere uno spettacolo è sempre uguale». Apparteneva a una famiglia aristocratica milanese, in cui la Scala e l'opera di Giuseppe Verdi erano di casa. «Mio padre, pur essendo un aristocratico, non era né stupido, né incolto. La madre, ricca borghese, amava anch'essa musica e teatro, e seppe educare i sette figli. «Non siamo stati abbandonati a noi stessi, non siamo stati abituati a condurre una vita frivola e vuota, come tanti aristocratici».

Una sola volta Luchino Visconti girò un film nella sua città e fu *Rocco e i suoi fratelli*. L'opera che personalmente prediligeva. Per la verità anche il mediometraggio successivo, *Il lavoro*, folgorante episodio di *Boccaccio '70*, sarebbe stato di ambientazione milanese; ma chiuso nell'interno di un piccolo e frivolo gruppo di famiglia (aristocratico); un pamphlet iridente fin dal titolo. Altra ampiezza, altro spessore, altro realismo nell'affresco metropolitano incentrato sulla questione meridionale, con la famiglia di immigrati lucani nella capitale del miracolo economico.

Eppure Visconti, che ebbe sempre tra gli aristocratici i suoi nemici giurati, non riuscì a girare tutto il film a Milano. Vi si oppose il conte Adrio Casati, un avvocato che nel 1960 presiedeva la giunta provinciale e che negò l'Idroscalo alla scena decisiva dell'uccisione della prostituta Nadia, redenta dall'amore di Rocco, da parte di Simone, geloso del fratello: «La pellicola - dichiarò testualmente quel primo censore - non è propriamente di bella vita. Noi amministratori pensiamo che l'Idroscalo sia per diventare il polmone della città: un luogo per gente sana, sportiva, per giovani. Non desideriamo che se ne offra una diversa interpretazione». Chiaro e tondo: quanto al polmone, lasciamo stare. «La Procura esercita un suo legittimo diritto di padrona di casa, che accoglie gli ospiti che più gradisce». Non avrà esibire i regolari nullatenenti milanesi. *L'Idroscalo* non fu mai, fece capire il nobile antesignano della successione. E la troupe fu costretta a ricostruire l'Idroscalo a Latina.

Questo per dire dell'accoglienza della Milano che «contava» al suo regista più grande. Ma non era finita. Già alla mostra di Venezia si era rifiutato a *Rocco e i suoi fratelli* il Leone d'oro. Era la terza volta che succedeva a Visconti dopo *La terra tremita* e *Senso*: ma questa fu, talmente grossa, che perfino il sovietico Bondarjuk, tutto meno che un contestatore, si dimise dalla giuria. Comunque il film, ritenuto subito un capolavoro da gran parte della critica, ebbe un enorme successo di pubblico, così da rivaleggiare con *La dolce vita*, altro film bocciato dal bel mondo milanese. E allora ci si mise la Procura, illustrata dal suo capo Pietro Trombi, la cui cultura cinematografica era ferma ai papaveri e ai cappelloni, validamente spalleggiata dalla moglie che ogni giorno gli chiedeva: «Oggi che cosa sequestrano?», oltre che dal procuratore aggiunto Carmelo Spagnuolo, più tardi radiato dalla magistratura. E siccome tutte le censure conosciute si erano esaurite e si sente pronunciare spesso, e con qualche facilità. Ma è parso del tutto pertinente, tale insigne attributo, a quanti abbiano visto uno dei migliori testi affacciatisi nell'ultimo decennio, sulle nostre scene: diciamo di *Ferdinando*, punto culminante della ricerca drammaturgica di Annibale Ruccello, geniale autore napoletano, scomparso purtroppo, appena trentenne, giusto dieci anni o sono. *Ferdinando* riproposto in questa stagione, e assai bene, dalla sua prima protagonista Isa Danielli (sulla traccia registica dello stesso Ruccello), rappresenta il passaggio dal Regno del Sud all'unificazione del paese sotto la monarchia sabauda, attraverso la vicenda d'una nobildonna borbonica, rissettata in ciò che resta delle sue proprietà, sdegnosamente rifiutando l'autorità italiana e perfino la lingua nazionale. Un giovane, affascinante musicista viola la sua solitudine, la seduce, la depreda. Così, il nuovo potere si svela, dietro la sembianza angelica di quel piccolo demonio, nel suo vero, brutale aspetto, di occupante e di sfruttatore.

Si sono ritrovati in *Ferdinando*, nella sua problematica storica ed esistenziale, nella raffinatezza della forma che il testo assume alla ri-



Il regista con la piccola interprete del film «Bellissima»

Luchino Visconti, scomparso vent'anni fa a Roma, fu un grande regista in campi diversi: cinema, teatro e lirica. Anche se lui sosteneva che comunque si trattava sempre dello stesso lavoro: «Far vivere uno spettacolo». Una vita densa, legatissima alla sua città natale, Milano. Dove, però, Visconti ha girato solo «Rocco e i suoi fratelli», l'opera che amava di più. Un lavoro osteggiato, anche in fase di lavorazione, dai censori dell'epoca.

UCCO CASIRAGHI

E sicuramente non ci fu città in cui il film fosse poi compreso e condiviso come a Milano. Quel referendum pieno di riscoperte, tutti appassionati ne diede la prova. La scenografia italiana, che sarebbe balzata in primo piano nello spettacolo teatrale dell'*Aralda* (lo ha osservato Gianni Rondolino nella sua completa monografia viscontiana), tutto sommato fu solo da comice alla vicenda degli immigrati. L'autore ben sapeva, e l'aveva scritto con parole estremamente chiare, che il Nord continuava a penalizzare il Sud, cui erano toccate le briciole del cosiddetto miracolo. Perciò risarcisce il Mezzogiorno alla sua maniera d'artista, rilanciandosi a *La terra tremita* come se il nuovo film fosse il secondo atto di quella trilogia che non poté realizzare. I suoi meridionali hanno la statura di personaggi di tragedia greca, e per scorporarli come soltanto lui sapeva fare, non esita a mettere generosamente sullo sfondo anche la sua città.

Certo non rinuncia a un incontro sul Duomo (tanto più che l'Archivescovo non gli lesinò il permesso) o al Ponte delle Ghisolle di Testori o al Ponte della Sirenetta al Parco, legato ai ricordi della sua infanzia. Ma è una Milano vista dagli occhi dei protagonisti, con le sue nebbie periferiche, i suoi casermoni, i suoi ambienti squallidi dalla

parte di boxe al night. Una metropoli che non ti respinge, ma ti può offrire soltanto la possibilità di sopravvivervi.

Tuttavia il discorso del film non è più dialettale, come polemicamente era ancora nel 1948 con *La terra tremita*, ma accomuna milanese e meridionali nella lingua nazionale, ribadendo la necessità dell'unione tra lavoratori del Nord e del Sud. È toccato bensì il tasto del ritorno al paese, specialmente da Rocco, ma l'accento principale è posto sulla volontà d'inserirsi nel nuovo tessuto sociale. Ciò del resto corrispondeva alla realtà che, a chiusura del volume della collana Cappelletti pubblicato lo stesso anno del film, risultava da un'incisiva richiesta di Alfonso Madoe. Rileggendola a distanza di un terzo di secolo, che cosa appare? Che i meridionali di allora sono gli extracomunitari di oggi. Esattamente. I loro drammi e problemi sarebbero gli stessi, se non si fosse ulteriormente degradata la metropoli, la città delle grandi tradizioni culturali e civili, quella che Visconti amava anche perché la più aperta all'Europa e al mondo.

LETTERA APERTA AD ARTHUR MILLER

Presentiamo una lettera aperta che Luchino Visconti indirizzò ad Arthur Miller, pubblicata su *Il Contemporaneo* del 22 gennaio 1958.

Roma, 8 gennaio 1958

Caro signor Miller. Lei appare preoccupato dal fatto che «Uno sguardo dal ponte» sia stato «adattato in dialetto siciliano» e teme che ciò potrebbe snuolare la tragica dignità dell'opera. Vorrei perciò darle qualche spiegazione in proposito. Prima di tutto, i personaggi che parlano siciliano si limitano all'uso di alcune espressioni e dell'accento dialettale. Si tratta, poi, di due soli personaggi: Marco e Rodolfo. Abbiamo fatto così per differenziare due mondi, quello dell'immigrante appena sbarcato in America e quello di chi ci vive da tempo. Questa soluzione ci è parsa essenziale. Sarebbe strano per il nostro pubblico ascoltare, in una commedia realistica, il perfetto italiano d'un immigrante.

Non posso che felicitarmi con lei per il senso di verità e di dignità con cui ha saputo rappresentare gli immigrati italiani; ma al tempo stesso mi permetterò di farle notare che, in «Uno sguardo dal ponte», dal punto di vista italiano, esiste un problema linguistico assai specifico che la regia non può ignorare.

Alcuni critici dicono che il dramma ricorda in qualche modo la «Cavalleria rusticana» di Verga. Verga è siciliano e io lo considero un grande scrittore tragico. Nel mio film «La terra tremita», una tragedia di pescatori

siciliani ispirata al mondo di Verga, si parla esclusivamente in siciliano, dialetto che io considero il più vigoroso e tragico linguaggio d'Italia. Devo aggiungere che tutti i nostri migliori film e la nostra produzione teatrale risentono delle possibilità di accostamento alla vita reale insite nel dialetto. Due tra i migliori romanzi di questi ultimi anni, «Ragazzi di vita» di Pasolini e «Quei pasticciaccio brutto de via Merulana» di Gadda, sono interamente scritti in una forma elaborata e personale di dialetto.

A parte i miei film, come «Bellissima» con Anna Magnani i cui personaggi drammatici parlano quasi sempre in dialetto, o i personaggi napoletani di Eduardo De Filippo, lei ricorderà i film di Vittorio De Sica «Ladri di biciclette», «Umberto D.» ed altri, dove il conflitto principale è espresso nel linguaggio di tutti i giorni. I personaggi di Fellini (da «La Strada» a «Cabiria») parlano un dialetto che sarebbe l'equivalente del «brooklynte» usato dai suoi personaggi in «Uno sguardo dal ponte». Tutto il miglior teatro italiano, dalla commedia dell'arte a Goldoni, a Pirandello, si basa sul dialetto, che è tuttora il riflesso più vero della vita italiana. Ho voluto dirle tutto questo per dimostrare quanto sia importante per me conservare proprio la dignità che hanno i suoi personaggi. Spero che questo basti a rassicurarla. Noi consideriamo le cose raccontate dal suo dramma come parte integrante della nostra esperienza nazionale e abbiamo fatto di tutto per presentarlo in modo vivo - un drama del nostro sangue e della nostra carne - con lo stesso rispetto, la stessa devozione e compassione e comprensione che lei ha così pienamente dimostrato per i suoi personaggi. Voglia gradire i miei migliori ossequi.

(Luchino Visconti)

IL TEATRO

Le tante lingue della «sua» Italia

AGOSTO SAVIOLI

ne del *Contemporaneo* il 18 gennaio 1958, dieci anni dopo la realizzazione del suo capolavoro cinematografico.

La vita reale
Scopo pratico, immediato, di quella lettera, era di placare i timori manifestati dal drammaturgo americano circa l'attribuzione di una cadenza dialettale, siciliana appunto, nello spettacolo che stava andando in scena all'Eliseo di Roma, a due dei personaggi di *Uno sguardo dal ponte*, i giovani immigrati Marco e Rodolfo. Ma il discorso viscontiano, poi, si allargava, dal teatro al cinema, o viceversa, alla letteratura: sottolineava, Visconti, le «possibilità di accostamento alla vita reale insite nel dialetto» e riscontrabili nella produzione così teatrale come cinematografica dell'epoca (con riferimento a Eduardo De Filippo, per un verso, per altro verso al film di De Sica, di Felli-

ni); ma rilevava pure come «due tra i migliori romanzi di questi ultimi anni, *Ragazzi di vita* di Pasolini e *Quei pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda fossero «integralmente scritti in una forma elaborata e personale di dialetto»; fino a sostenere, più oltre, che «tutto il miglior teatro italiano, dalla Commedia dell'Arte a Goldoni, a Pirandello, si basa sul dialetto, che è tuttora il riflesso più vero della vita italiana».

C'erano, dunque, fatti concreti a suffragare, in quello scorcio degli Anni Cinquanta, queste pur audaci asserzioni, in un quadro comunque contraddittorio: nella sfera teatrale, se Eduardo autore si era ormai potentemente affermato a livello nazionale, e mentre allegherava la riscoperta di Raffaele Viviani («e del Ruzante»), le Goldoni veneziane, a parte i clamorosi trionfi pluriennali dell'*Arlecchino* (antesignano del rilancio successivo di ti-

lo stadio di progetta), nei primi Anni Cinquanta, il contrasto tra due Napoli, la alto-borghese e la proletaria. E quasi nulla sappiamo dell'idea, fuggelvolmente accarezzata dal regista in un periodo di poco precedente, di un film sulla vita e l'arte di Antonio Petito, il sommo Pulcinella ottocentesco, da affidare a Totò, attore da lui molto ammirato. (Petito, la cui «morte in scena» sarà poi rievocata da Ettore Giannini nel suo *Carosello napoletano*, ma la cui opera tornerà a vivere grazie all'impulso dato di nuovo, in particolare, da Eduardo).

In teatro, come ognuno sa, Visconti avrebbe frequentato, nell'arco d'un trentennio, assai più gli stranieri, classici (Shakespeare, Cechov...) e moderni, che gli italiani (riequilibrando ampiamente il rapporto con la sua attività nel campo del melodramma). Tra i rari contemporanei e conterranei da lui portati alla ribalta, spicca il nome di Giovanni Testori; ma un Testori, quello della censuratissima

DALLA PRIMA PAGINA

Il realismo

In poche parole Visconti faceva cinema, creava una verità altra rispetto a quella presente e, più ampiamente, rispetto al naturalismo: una verità tutta interna al linguaggio. E per far questo pretendeva che il simulacro della realtà fosse perfettamente ricostruito, fino al dettaglio più insignificante. Un ufficiale in alta uniforme con i guanti «immacolati» non è lo stesso personaggio se ha i guanti sporchi: si muove in un altro modo, parla in un'altra maniera. Luchino Visconti è un realista proprio perché ricostruisce artificialmente, in cinema e in teatro, una realtà. Finge di fotografarla, invece la racconta con procedimenti da romanzo, con spirito critico e anche con il gusto melodrammatico di chi gioca con la finzione. Lo stesso film *La terra tremita*, così crudamente realistico, conserva lo stile di una riscrittura artificiale della realtà. La sensualità di Visconti, che a volte sfiora il feticismo, si esprime soprattutto nel raccontare le anime osservando i comportamenti, i silenzi e la ritualità del vivere. E quanto più i personaggi sono soffocati da colletti troppo stretti, da divise che ingannano le apparenze o da mitologie chiuse e soffocanti, tanto più il regista affida la sua arte all'organo della vista. Cioè fa cinema. E fa teatro. La grandezza di Visconti sta proprio nella profonda coscienza delle convenzioni linguistiche del grande schermo e del palcoscenico. Nelle mani di Visconti non c'era nessuna fedeltà all'illustrazione, infatti nell'Ottocento le candele si consumavano, non si sguagliavano.

(Vincenzo Cerami)

Aralda, 1960 (e dell'infelice, successiva *Monaca di Monza*), lontano ancora dalla sperimentazione linguistica dei vari *Amleto*, *Macbeth*, ecc., e che anzi sembra, a momenti, «radotto» in corretto italiano da un'altra lingua, più vivamente aderente ai personaggi: sottotono milanese, o lombardo, che il provocatorio allestimento scenico tuttavia faceva, in qualche modo, risuonare.

Quanto ai classici di casa nostra, straordinario era stato, nella magica stagione 1952-'53, l'esito del confronto di Visconti col Goldoni della *Locandiera* (cui avrebbe fatto seguito l'indimenticabile Cechov di *Tre sorelle*). Un Goldoni italiano, ma di una tale corposa verità, di un tanto incisivo realismo, così privo di fronzoli, da sembrar veneziano anche nella parola, oltre che nello spirito. E insomma, quel piccolo manifesto pro-dialetto che è la Lettera di Visconti ad Arthur Miller si basava su buoni fondamenti, mentre pur guardava al futuro. Se ne avverte tutto il profetico significato oggi, quando il Teatro delle Regioni si va proponendo (attraverso una fioritura di opere che splendidamente rianimano alcune, almeno, delle varie lingue del paese) come una presenza di nuovo forte, incancellabile.