

Mauro Giori

INTORNO
A LUCHINO VISCONTI

Dieci sguardi eccentrici





www.utetuniversita.it

Il saggio: *A Story of Love and Blood: the Strange Connection between Ludwig II, Luchino Visconti and Italian Pornographic Comic Books*, *Porn Studies*, 2:1, 2015, 4-18, DOI: 10.1080/23268743.2014.993892, ci è stato concesso da Taylor and Francis (tandfonline.com).

Proprietà letteraria riservata
© 2021 De Agostini Scuola SpA – Novara
1ª edizione: marzo 2021
Printed in Italy

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte del materiale protetto da questo copyright potrà essere riprodotta in alcuna forma senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni ad uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume/fascicolo, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano – e-mail: autorizzazioni@clearedi.org.

Stampa: Stampa: Micrograf - Mappano (TO)

Ristampe:	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Anno:	2021	2022	2023	2024	2025					

INDICE

IX Introduzione.

Due o tre cose che Antonia sapeva di Visconti

- | | | |
|----|------|---|
| 3 | I. | PUGILI SUONATI E VOYEUR COMUNISTI.
DA «ROCCO E I SUOI FRATELLI» A «WALTER E I SUOI CUGINI» |
| 3 | 1. | Ping-pong e foglie di fico |
| 10 | 2. | Una parodia di destra |
| 20 | 3. | I pugilatori di Testori |
| 28 | 4. | I pugilatori di Visconti |
| 45 | II. | UNA STORIA D'AMORE E DI SANGUE. «LUDWIG» E IL FUMETTO PORNOGRAFICO |
| 45 | 1. | Fumetti pornografici e cinema mainstream |
| 49 | 2. | Mai giudicare un fumetto dalla copertina |
| 57 | 3. | Come gestire le (non troppo segrete) inclinazioni di Ludwig |
| 63 | 4. | Cosa un fumetto pornografico ci può dire di Visconti |
| 69 | III. | I GERMI DELLA VIOLENZA. «GRUPPO DI FAMIGLIA» IN UN INTERNO FRA '68 E '77 |
| 72 | 1. | Dalle contestazioni al golpe nero |
| 81 | 2. | Il giallo, la cronaca e la storia |

- 87 IV. UN ANTI-FILM BIBLICO PER DE LAURENTIIS. IL PROGETTO
DI «GIUSEPPE E I SUOI FRATELLI»
- 87 1. Spolverare Giuseppe
- 93 2. Mann, Visconti e la «laconicità» della Bibbia
- 100 3. Il «feuilleton» di Fry
- 105 4. Un autore condiscendente
- 109 V. ORESTI DI PAGLIA ED ELETTE SEPOLTE. LE SUGGERZIONI
DELL'ANTICO IN «VAGHE STELLE DELL'ORSA...»
- 116 1. La musa etrusca
- 121 2. Dagli Etruschi ai Greci
- 129 3. Clitemnestra in manicomio
- 135 4. Come «Vaghe stelle dell'Orsa...» è diventato un'opera aperta
- 141 VI. «DRAMMATICO SENZA ESAGERARE». LE MUSICHE DI
NINO ROTA PER «ROCCO E I SUOI FRATELLI»
- 144 1. Il tema drammatico
- 150 2. La canzone barese
- 153 3. Il valzer
- 154 4. Milano e il primo tema d'amore
- 160 5. Il secondo tema d'amore
- 163 6. Le musiche diegetiche
- 168 7. I silenzi
- 170 *Appendice*
- 179 VII. IL REGISTA «DIVO» E L'ATTOR GIOVANE.
MARCELLO MASTROIANNI E «LE NOTTI BIANCHE»
- 181 1. La svolta di Visconti
- 185 2. La svolta di Mastroianni
- 189 3. Uno schizzo preparatorio
- 205 VIII. TRA PIGMALIONE E DORIAN GRAY.
SGUARDI, DESIDERI E OSCENITÀ DI HELMUT BERGER
- 205 1. Nel salotto di Galatea
- 210 2. All'ombra di Visconti
- 216 3. Disattivare Berger
- 226 4. Le due età di Berger

- 241 IX. ALLA CORTE DI RE LUCHINO. VISCONTI VISTO DALLA
STAMPA DELL'ESTREMA DESTRA LAICA
- 243 1. L'insostenibile leggerezza di uno smoking dai risvolti rossi
- 252 2. Trenta porcate o cinquanta?
- 261 3. Anche ai funerali di Togliatti
- 280 4. Conclusioni
- 285 X. «MISTERI DI VENEZIA!». LA «FORMULA LONERO»
CONTRO «ROCCO E I SUOI FRATELLI»
- 285 1. Toujours?
- 286 2. Lobianco: il curriculum del direttore
- 295 3. Lorusso: la commissione di selezione
- 301 4. Lonero: un uomo... d'altri tempi?
- 306 5. Una fragile barchetta: la composizione della giuria
- 311 6. Le vie del Signore e quelle di Lonero

INTRODUZIONE.

DUE O TRE COSE CHE ANTONIA SAPEVA DI VISCONTI

«Rocco. Rocco. Rocco. Rocco. Rocco. Detto così non ispira niente. Reminiscenze antifasciste filmiche (Rocco e i suoi fratelli). Antifasciste giuridiche (il Codice Rocco). Boh: è un nome da muratore. Da bracciante del Sud. Rocco»¹. Chissà cosa avrebbe pensato Visconti di queste parole, e soprattutto del loro contesto, dal momento che aprono il flusso di coscienza con cui un'adolescente mette alla prova l'attrattiva di un compagno (di liceo e di militanza) di cui si sta innamorando, ma che al momento le serve solo per assecondare una sua esigenza alquanto prosaica: Antonia ha infatti l'abitudine di darsi quotidianamente piacere da sola.

Sono parole che il regista non ha mai letto, essendo morto pochi mesi prima dell'uscita di *Porci con le ali*, avvenuta nel settembre del 1976 e con un certo clamore, in virtù della «serietà baldanzosa della sfida portata alla marea montante della pornografia da edicola, di basso consumo»². Gli fu dunque anche risparmiato di vedere il maldestro adattamento del romanzo di Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice firmato l'anno successivo da Paolo Pietrangeli, non solo figlio di Anto-

¹ Marco Lombardo Radice, Lidia Ravera, *Porci con le ali*, Bompiani, Milano 2013, p. 78. Tutte le successive citazioni provengono da questa edizione.

² Vittorio Spinazzola, *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, il Saggiatore/Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2012, p. 34.

nio, che di Visconti era stato uno stretto collaboratore dei primi tempi, ma anche assistente sul set di *Morte a Venezia* (1971).

E proprio a *Morte a Venezia* Antonia pensa qualche capitolo (e quattro mesi) dopo, quando la relazione con Rocco non solo è stata effettivamente avviata ma è anche già tramontata. Siamo di nuovo nel pieno di un flusso di coscienza e il film le torna utile per descrivere vividamente l'intraprendenza con cui un altro compagno (questa volta solo nell'accezione politica del termine) sta disponendo del suo corpo, senza curarsi della presenza dei loro amici. Antonia gli ha accordato tacitamente il permesso, sopraffatta dalla scaltrezza mostrata dal giovane, di dieci anni più grande, con cui l'inesperto Rocco (che assiste impietrito) non può reggere il paragone: «Ha più mani di un polipo, più saliva di un trombettiere, e una foga che neanche Von Aschenbach se finalmente fosse riuscito a mettere le zampe su Tadtio [sic] ci avrebbe messo tanto entusiasmo» (p. 142).

Più che la reazione di Visconti, è facile immaginare quale possa essere stata quella di certi suoi sostenitori storici nel ritrovare in un simile frangente *Rocco e i suoi fratelli* insieme a rimasticazioni di antifascismo e di questione meridionale³. O peggio ancora un Aschenbach capace finalmente di sfogare la sua libidine in modo addirittura animalesco, tanto da vedersi dotato di «zampe» sufficienti a vanificare da sole i fiumi d'inchiostro versati da Mann e dai suoi critici, ma ancor più dai critici di Visconti, per inseguire sublimazioni estetiche intese a ridimensionare (quando non a rimuovere) il peso di una componente sensuale da leggersi solo quale raffinata metafora d'altro. Come se simili aspetti fossero di pertinenza esclusiva del *sermo humilis* del cinema di genere e popolare, e come se un riconoscimento del loro ruolo dovesse necessariamente escludere ogni altra stratificazione di senso.

Alle vestali della tradizione, introdurre una raccolta di studi su Visconti prendendo le mosse da *Porci con le ali* parrà un atto di pura e

³ Curiosamente, Antonia scoprirà poi che «Rocco è praticamente il ragazzo più dolce del mondo, ma ha questo maledetto difetto: è una specie di santo. Potrebbe stuprare venti bambine e due monache senza smettere di essere un santo. Lui vuole voler bene alla gente» (p. 105). In altre parole, il suo Rocco è davvero simile a quello immaginato da Visconti sulla scorta dell'*Idiota* di Dostoevskij.

semplice irriverenza: cosa si potrebbe evocare di più lontano dall'immagine dell'autore per antonomasia del cinema italiano che gli studi ci hanno consegnato? Quella cioè di un regista politicamente coerente, se non addirittura militante, di raffinatezza, cultura e gusto sopraffini, al più con venature decadenti se questa ammissione (possibilmente virgolettata e accompagnata da istruzioni per l'uso atte a circoscriverne la portata) può servire a dissipare ombre più scomode ancora e a dare una sistemazione alla sua produzione più tarda, che ha suscitato qualche rossore.

Tuttavia, l'intenzione che ci muove è tutt'altra e matura dalla convinzione che prendere sul serio Antonia ci possa dire qualcosa di rilevante su Visconti. Qualcosa che, proprio perché non si accorda alla tradizione, invita a ripensare aspetti troppo a lungo sottovalutati, squalificati o persino ignorati.

Proviamo dunque a dare un po' di credito alle parole del personaggio di Ravera e Lombardo Radice. Anzitutto, non è affatto scontata la presenza di Visconti (a fronte poi dell'altrettanto significativa assenza di reminiscenze pasoliniane) nell'immaginario di un'adolescente che vuole essere rappresentativa di tutta una generazione, quella che si ritrova erede dei movimenti studenteschi del '68 ma allo stesso tempo è consapevole che si tratta di un lascito già polveroso, i cui ingranaggi non sono più oliati come dovrebbero, i cui discorsi suonano sempre più retorici, la cui liberazione (anzitutto sessuale) confina pericolosamente con nuove imposizioni. Per esprimere queste perplessità, Antonia è soccorsa una terza volta da Visconti: «Non che non mi sia consueta fino alla nausea questa scenetta di scuola liberata (*Gruppo di studenti in un interno*), dove tutti hanno l'aria di fare quello che vogliono, mentre in realtà si limitano a non volere quello che fanno» (pp. 38-39).

Insomma, è la generazione che di lì a poco chiuderà una fase storica: «mi sta passando l'entusiasmo e la voglia di cambiare qualcosa» (p. 53), afferma Rocco, e Antonia dal canto suo si lascia andare a una dichiarazione che è il più conciso manifesto del '77 che si possa immaginare: «Io invece la felicità la voglio conquistare subito e tutta diversa da quella che ci hanno proposto» (p. 132). Anche per questa insoddisfazione in procinto di diventare insofferenza, la generazione ritratta da

Porci con le ali sembra aver superato l'ostracismo che era stato dato a Visconti (come ad altri intellettuali organici al PCI) dalla nuova sinistra dei tardi anni Sessanta.

Quando tuttavia il regista torna a far parte dell'immaginario dei giovani comunisti, non è per essere reintegrato secondo l'ortodossia. Certo, da un lato lo ritroviamo additato come emblema dell'antifascismo, ma attraverso un film che non ha nulla a che fare con esso: si tratta dunque di una semplice associazione indotta dal nome del regista, ovvero dalla sua immagine così come era stata costruita dalla sinistra e trasmessa alla nuova generazione come un assioma. Un film, *Rocco e i suoi fratelli*, che forse Antonia (che ha solo 16 anni) non ha mai nemmeno visto e di cui sa quello che qualcuno le avrà insegnato, nel mezzo della sua attività di militante liceale o attraverso la stampa di partito, e cioè che *Rocco e i suoi fratelli* rappresenta il lato militante e «impegnato» di un regista politicamente schierato che ha partecipato alla Resistenza.

Dall'altro lato Visconti viene evocato invece come autore di due opere che Antonia deve aver visto e delle quali ha colto l'aspetto che le ha parlato più direttamente, senza filtri e senza mediazioni. A lei che appartiene a una generazione per cui il sesso è addirittura un dovere in tutte le sue forme, al punto da non avere remore nemmeno di fronte all'omosessualità (che sperimenterà di lì a qualche giorno con un'amica, e lo stesso fa Rocco prima e dopo la relazione con Antonia), *Morte a Venezia* appare anzitutto come la storia di un desiderio inappagato, ovvero ciò che la tradizione andava tenacemente negando (la stessa tradizione che le ha insegnato cosa pensare di *Rocco e i suoi fratelli*). E per la sua generazione l'inibizione è una colpa, un portato borghese, esattamente come l'omosessualità per la precedente, che ancora controlla l'esercizio critico (per tacere dell'accademia)⁴.

⁴ Al di fuori del quale non mancano altri esempi di uso malizioso di *Morte a Venezia* come emblema dell'inibizione, che testimoniano come la lettura di Antonia non sia isolata. Ne sono esempi la parodia che Ken Russell include in *Mahler (La perdizione, 1974)* e l'argomentazione comparativa con cui Nelo Risi difende dai censori *Una stagione all'inferno (1971)*, negando opportunisticamente che contenga «scene scabrose di rapporti omosessuali e di congiungimenti carnali» per ammettere solo che «vi è un accenno veramente platonico-intellettuale in chiave anche assai minore del film *Morte*

«L'imbarazzo in fondo è un residuo dell'ideologia borghese» (p. 49), pontifica il militante Marcello mettendo in soggezione il più giovane Rocco, anche nell'intento di sedurlo senza curarsi di aumentarne i complessi. Rocco è infatti consapevole di essere «un inetto» (p. 16) e alle incertezze strutturali dell'adolescenza somma quelle prodotte dalle specifiche contingenze storiche: l'angoscia per l'aggressività delle femministe e i complessi di inadeguatezza rispetto tanto all'ortodossia ideologica quanto all'impegnativo ideale maschile dominante («anche essere uomini non è uno scherzo in questa società di cazzi duri», p. 76). La parola chiave del suo repertorio lessicale, emblematicamente, è «casino».

Ugualmente, Antonia potrà anche mostrare una certa inclinazione per la ninfomania con una variante sadomasochistica, ma è pur sempre una sedicenne piena di remore, di incertezze, di pudori. «Strippiamo a turno [...], discutiamo su gli strippi, scopriamo che dobbiamo imparare a parlarci, a comunicare, magari far l'amore tutti con tutti, e poi siamo sempre al punto di prima» (p. 53): è la morale di una generazione che ha acquisito il principio della liberazione sessuale, ma che non può sottrarsi alle fragilità dell'età adolescenziale, né al dubbio che la sessualità elevata a dogma non sia necessariamente liberatoria. Per questo può riconoscere la propria esperienza in *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), che avrebbe voluto essere il ritratto della generazione del '68, ma fotografa in realtà proprio quella protagonista di *Porci con le ali*, per scetticismo più che per chiaroveggenza.

Antonia e Rocco vivono immersi in un sapere cristallizzato in formule, che ha già raggiunto l'estremo limite del «fondamentalismo di sinistra»⁵: lo stesso Rocco è «uno di quelli che la rivoluzione culturale la tirano fuori come il catechismo, come se fosse un insieme di precetti a cui attenersi, pena la dannazione rivoluzionaria» (p. 97). La disinvoltura lessicale del romanzo, che conosce momenti di gaudente pornolalia, è anche un contraltare di questo austero repertorio di formule poco

a Venezia» (Verbale della commissione d'appello, 10 novembre 1971, in Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per il Cinema, f. 58673).

⁵ Peppino Ortoleva, *I movimenti del '68 in Europa e in America*, Editori Riuniti, Roma 1998 [1988], p. 113.

sentite, ma i protagonisti rimangono in fondo due adolescenti comuni, i quali faticano a fare propri doveri ideologici che moltiplicano ansie, insicurezze e vergogne anziché temperarle.

Ritroviamo lo stesso contrasto nel modo in cui Antonia da un lato eredita con poca convinzione e in modo puramente formale l'immagine che la sinistra ha voluto dare di Visconti, dall'altro la rifiuta (forse inconsapevolmente) per farsi interprete in prima persona. Le hanno detto che *Rocco e i suoi fratelli* è il testo emblematico di un regista antifascista, e forse sarà vero, ma nessuno la persuaderà mai che *Morte a Venezia* non sia (anche) un film su un uomo di mezza età sessualmente represso ed è in grado di riconoscere qualcosa della sua esperienza, seppure in chiave ironica, in quel *Gruppo di famiglia in un interno* che la critica (anche di sinistra) aveva affossato all'unanimità, accusando Visconti di essere lontano dall'attualità e di non aver capito i giovani.

Inoltre, siamo di fronte a tre brevi memorie che usano Visconti con estrema libertà e senza alcuna reverenza. Così facendo, Antonia si fa agente, magari non del tutto consapevole, di quella «rottura delle barriere fra alta cultura e cultura di massa» che era stata «uno dei retroterra del '68»⁶, guardando dal basso colui che è sempre stato vertiginosamente in alto, per lignaggio, per formazione culturale, per opportunità di propaganda del PCI. Dal basso di riflessioni del tutto private quando non intime e di una cultura complessivamente piuttosto prosaica. Quello di Antonia è infatti un immaginario essenzialmente hollywoodiano: il suo primo amante, eroico e necrofilo, lo immagina «tipo Bogart» (p. 12), così come poi farà con Rocco stesso, e le capita di pensare alla «Lulù tardo-Hollywood» (p. 152), a Joan Crawford e a Gary Cooper. I film catastrofici (citati anche da Rocco per descrivere lo stato della sua vita amorosa) sono gli unici richiami espliciti al cinema contemporaneo insieme a Robert Redford, Woody Allen e, appunto, Visconti (il solo riferimento cinematografico extra-hollywoodiano, oltretutto quello che ricorre con più frequenza). La presenza di quest'ultimo risulta così ancora più rilevante, soprattutto se si tiene conto che il cinema, per

⁶ Ivi, p. 109.

Antonia e per Rocco, non è un passatempo qualsiasi⁷. Sono adolescenti cresciuti a politica, psicoanalisi e cinematografo: «Studio, riunione, spinello o cinema?» (p. 37), queste sono le loro opzioni per passare il tempo fuori dalle aule scolastiche. E il cinema, entrambi, lo vivono nel profondo: a dispetto dei dogmi ben acquisiti contro la coppia borghese, Antonia sogna una dichiarazione d'amore

di quelle a mezza voce, belle, che non si fanno più che non le fa più nessuno, perché nessuno ha il coraggio, fra tutti quelli che conosco, di dire a una ragazza le cose che ha sentito al cinema, forse perché pensa che bisogna avere la faccia di Robert Redford o qualche lutto speciale, come nei polpettoni dei disastri aerei. (p. 79)

Quando guarda un western, poi cammina «dal cinema all'autobus con le gambe un po' storte e le mani altezza-pistola» (p. 96). Del resto «andare al cinema con Rocco non è distrarsi ma vivere al quadrato. Non c'è scena d'amore che non mi baci. Non c'è assassino da cui non mi protegga» (p. 96). Non a caso il deteriorarsi della loro relazione, aperta da un invito di Rocco ad andare al cinema, si può seguire anche nel deteriorarsi del loro rapporto con lo schermo, che da «vita al quadrato» scade a pretesto erotico (lamenta Antonia: «Al cinema mi ficca le mani dappertutto», p. 124) e poi ancora a mezzo per «riempire le serate» (p. 132).

Se questo è il patrimonio culturale di Antonia – che per il resto legge «l'ultimo Chandler» (p. 24), qualcosa di Tolstoj, conosce i fumetti pornografici, «la Repubblica» e al limite compulsa svogliatamente «Lotta Continua» – quello di Rocco non è molto diverso: si vede nella propria inettitudine come il Fracchia di Paolo Villaggio; legge *Il giovane Holden* solo perché gli è stato prestato da Marcello, una specie di guru del partito cui non sa rifiutare nulla, nemmeno il proprio corpo; aborre le riviste del PCI più ortodosso, di cui assorbe i postulati per osmosi attraverso riunioni e discussioni col padre; al limite di tanto in tanto prova a mettere le mani, con scarso rendimento, su «Ombre rosse» (storpiato

⁷ Tanto che persino il narratore, in un paio di occasioni, adotta la forma della sceneggiatura per introdurre le vicende.

nel romanzo in «Luci gialle»); consuma abbondante pornografia (riviste, fumetti e film); vede, come si è detto, molto cinema americano.

L'unica volta che il quadro si allarga ai coetanei, non ne esce una situazione migliore: occorre una riunione per decidere «se andare a vedere *La supplente* o *Antonio das Mortes*. I masturbatori manuali votano compatti per *La supplente*, i masturbatori intellettuali si pronunciano unanimi per *Antonio Due Palles*. Poiché la discussione ha occupato due ore ed è quasi tempo di tornare al calore familiare si ripiega su una cioccolata calda al chiosco» (p. 68). Siamo sempre allo stesso punto: il dovere dell'ideologia e la tensione verso il piacere.

Una dialettica che, in forma diversa, è al cuore della poetica di Visconti, ed è in ultima analisi proprio questa convergenza a rendere interessante la presenza del regista in *Porci con le ali*: il romanzo parla del politico attraverso un privato sin troppo consapevole di essere politico e quindi segnato da una certa nostalgia per quando era solo privato; l'opera di Visconti non ha mai conosciuto questo privilegio di innocenza, poiché sin da tempi non sospetti, e cioè sin dai primi progetti degli anni Trenta, si era fondata su una precoce commistione tra ideologia e vicende individuali, meglio se intime, quindi di preferenza pertinenti alla sfera sessuale. È in questo modo che il regista è riuscito a conciliare per trent'anni la propria vocazione melodrammatica e trasgressiva con le urgenze estetiche, ideologiche e morali manifestate dalla parte politica in cui si è riconosciuto, dando vita a una poetica dall'equilibrio precario, destinata a prolungati fraintendimenti e a produrre variazioni che non potevano essere lette altrimenti che come strappi e rivoluzioni.

Erano questi alcuni dei nodi di una riflessione avviata quindici anni fa (e qui presupposta nei metodi e nei risultati) per ripensare il Visconti *ad usum delphini* ricevuto dalla tradizione (come del resto Antonia e la sua generazione), rileggendone poetica, opere e immagine pubblica in una prospettiva storica e interrogando in parallelo proprio la tradizione della critica viscontiana, non solo per ovviare a una certa concezione autoriale dalle facili approssimazioni, ma anche per ricostruire origini, intenzioni e opportunità di precise scelte interpretative. Un progetto che, nel suo insieme, richiedeva come precondizione la ricerca di fonti nuove e la messa in gioco di prospettive inedite.

È quanto fanno anche i saggi qui presentati, i quali, analogamente allo scorcio offerto dai frammenti di immaginario viscontiano affioranti in *Porci con le ali*, muovono dalla convinzione che il rilievo di Visconti nella storia del cinema e della società italiana non si possa misurare solamente con il metro delle sue biblioteche, del suo palco alla Scala, dei suoi contatti con i vertici del PCI o, peggio ancora, facendo eccessivo affidamento sulle sue dichiarazioni o su quelle dei suoi collaboratori.

Si tratta quindi di approfondimenti, complementi, verifiche, talora azzardi, a partire dai lavori precedenti, con l'ambizione di mettere in dialogo Visconti, il suo lavoro e la sua cultura libresco e «canonica», perno della letteratura che lo riguarda, con contesti complessi al cui interno agiscono i poteri che hanno segnato la storia della Repubblica, certamente, ma anche gli interessi secolari di un'industria culturale capace di relazionarsi senza soggezioni al regista, talvolta in modo aberrante ma non senza intuizioni che l'intelligenza critica, di partito come accademica, si è mostrata a lungo incapace di formulare o di accettare.

Questi saggi si propongono pertanto come sguardi eccentrici, nella duplice accezione del termine: sguardi da posizioni periferiche, nella convinzione che guardare al centro da una certa distanza possa aiutare a cogliere meglio alcuni aspetti; sguardi talora stravaganti, proprio perché la prospettiva decentrata consente deformazioni utili a perturbare i quadri più consolidati. Sono altrettanti esperimenti che provano a reimpostare la discussione muovendo da oggetti anomali e relazioni inconsuete, attraverso cui recuperare o mettere in luce questioni viceversa rilevanti ma trascurate o troppo frettolosamente archiviate dalla tradizione per ragioni culturali o ideologiche, talvolta persino private e personalistiche. Se ne vorrebbe ricavare una conoscenza più profonda di Visconti, ma anche un ritratto più autentico e meno museale, «vissuto» anziché «subito» da interlocutori di varia estrazione, meno timorati di quanto non li si sia voluti sempre immaginare, e immerso in modo vivace nei rivolgimenti della cultura italiana, quella popolare inclusa.

Se il centro è costituito da Visconti, dai suoi lavori e dalla letteratura su di essi, la periferia che si è scelta come osservatorio cambia volta per volta: una parodia insospettabilmente ideologica nata su una pole-

mica marginale (cap. 1); intersezioni insolenti con la cultura popolare (capp. 2-3); fonti nobili usate con qualche impertinenza (capp. 4-5); collaborazioni illuminanti nelle loro sintonie, ma anche più nei loro attriti (capp. 6-8); campioni di critica marginale che permettono di recuperare questioni rimosse (cap. 9) e di inquadrare meglio scontri politici che si consumano in complessi contesti istituzionali (cap. 10).

Alcuni dei saggi qui riuniti derivano da occasioni di tornare su Visconti prodotte negli anni da inviti di colleghi o dalla loro disponibilità ad accogliere proposte per pubblicazioni o convegni. Ringrazio in particolare Fiona Attwood, Giulia Carluccio, Charles-Antoine Courcoux, Raffaele De Berti, Enrico De Giusti, Massimo De Grassi, Mattia Lento, Elena Mosconi, Alberto Scandola, Fabrizio Slavazzi, Clarissa Smith ed Ermanno Taviani. Per l'accesso agli archivi sono debitore a Giovanna Bosman (Fondazione Archivio Gramsci di Roma, Fondo Visconti), Francisco Rocca (Fondazione Giorgio Cini di Venezia, Archivio Rota), Debora Demontis (Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, Fondo Vides) e Michela Campagnolo (Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia). Per il saggio su Nino Rota devo infine un ringraziamento a Emilio Sala e a Maurizio Corbella, per la loro disponibilità nel rileggere il testo.

I capitoli 1, 6, 7, 8 e 10 sono inediti, gli altri propongono versioni riviste, talora profondamente, di saggi pubblicati in sedi di cui si dà conto nelle note ai singoli testi. Le traduzioni delle citazioni di cui non si segnala un'edizione originale sono mie.

Nel mezzo della preparazione di questo volume è venuto a mancare Vittorio Spinazzola. Negli oltre vent'anni trascorsi dai suoi corsi e seminari su neorealismo e scapigliatura, postmoderno e critica gramsciana, sono tornato spesso sulle sue pagine e alla memoria dei tre anni passati con questo maestro riservato, affabile nella sua serietà, che non ammetteva scissioni tra rigore e divertimento, né preconcetti nella scelta degli oggetti da indagare. Questi studi sono dedicati alla sua memoria.