



MAURO GIORI

L'ESPERIENZA ARTISTICA DI LUCHINO VISCONTI IN CHIAVE PERFORMATIVA

*Reading Luchino Visconti's artistic experience by performative categories involves the need to consider the relationship between the texts and the public like an essential part of his poethic. Shocking the spectators and induce them to reflection and reaction, thus, can be investigated even as an inspiring motive of the opera, in historical-cultural perspective (from *Ossessione*, 1943, to *Tanto tempo fa*, 1973), rather than as a marginal consequence.*

Dai suoi esordi fino alla sua conclusione, l'attività artistica di Luchino Visconti si svolge all'insegna dello scandalo, tra censure, sequestri, denunce, processi e polemiche interminabili. Alla sua uscita, *Ossessione* (1943) viene censurato, perseguitato, sequestrato, tagliato, insultato da censori offesi; il divieto che tiene i minori di 14 anni fuori dalle sale dove si proietterà *L'innocente* (1976) giunge addirittura *post mortem*. Analogamente, le prime regie teatrali di Visconti suscitano polemiche crescenti, fino allo scandalo di *Adamo* (1945), vietato in numerose città; l'ultimo allestimento del regista, *Tanto tempo fa* (1973), provoca addirittura la reazione del suo autore, Harold Pinter, che si dice pubblicamente scandalizzato dalle scelte di Visconti.

Se la ricerca dello scandalo rappresenta una costante del percorso del regista, al punto che è lecito considerarla come uno degli assi portanti della sua poetica, il concetto di performance può risultare utile a inquadrare alcuni aspetti di tale poetica e a dare nuovo significato a elementi solitamente considerati solo alla stregua di appendici di costume. In essi è invece riconoscibile una sorta di prolungamento performativo che trascende i limiti del testo per investire il pubblico, scuoterlo dall'indifferenza e indurlo alla riflessione e alla reazione. Come tale, necessita di essere considerato e studiato come parte integrante dell'esperienza artistica del suo autore, e quindi dell'opera stessa se considerata da un punto di vista storico-culturale, persino come un suo motivo ispiratore, anziché non come una sua conseguenza marginale.



In parallelo, l'eros costituisce lo strumento privilegiato dello scandalo, ma non è mai un gratuito escamotage cui fare ricorso per produrre facili provocazioni all'indirizzo del perbenismo di varia matrice ideologica. Al contrario, si tratta di un interesse problematico, che riflette un'esigenza profonda di espressione, dai risvolti spesso confessionali, che gioca un ruolo cruciale su più livelli: nella ricerca delle fonti d'ispirazione, nella scelta dei soggetti su cui lavorare, nell'indirizzo da imprimere agli adattamenti e nel tipo di interazione ricercato con gli spettatori, per tacere delle complicità che stanno alla base di molte relazioni professionali, più o meno durature. L'eros ha rappresentato per Visconti anche l'aggancio più immediato con l'attualità. La sua opera attraversa infatti gli anni (i primi trenta del secondo dopoguerra) in cui più vivace si fa lo scontro tra evoluzioni dell'ethos sociale e ambizioni di conservazione proporzionalmente intransigenti. Sono cioè gli anni in cui si inizia a parlare anche in Italia di un 'problema' sessuale, di una 'questione' sessuale, poi di una 'rivoluzione' sessuale, sia pure spesso per squalificarla come strumentale rispetto ad altri motivi di scontro sociale e politico.

Si può prendere come esempio il primo vero scandalo provocato da Visconti a teatro, alla fine del 1945, con l'allestimento di *Adamo* di Marcel Achard, che suscita i risentimenti della critica, una mezza sollevazione del pubblico, le ire della censura e persino la perplessità dei compagni di strada di Visconti.

In realtà, *Adamo* è percorso da una prospettiva morale che sembra prestarsi male a qualsivoglia intento di provocazione o di sovvertimento della morale consolidata. L'amore tra Ugo e Adamo è infatti evocato con un certo riserbo e avendo cura di non mostrare mai i due sulla scena insieme, mentre il fermo perbenismo connota saldamente la conclusione, nonché i protagonisti.

Nonostante ciò, la prima romana, tenutasi al Quirino il 30 ottobre 1945, si traduce in una bagarre:

Quando viene al nocciolo, un brutto nocciolo, si è già stanchi, poi l'azione indugia ancora fino al punto che parte del pubblico rimasto buono buono [...] scatta e invita l'efebò Gassman ad andare a Villa Borghese – il lettore romano dopo le recenti retate sa che significa ciò – e un altro grida: “Il teatro deve tornare ad educare”, un terzo e un quarto mettono mano e bocca alle chiavi, mentre certo pubblico, soprattutto certo pubblico femminile, impellicciato, ingioiellato, dalla sigaretta tra le labbra e dal viso impiasticciato si accalora ad applaudire.¹

¹ C. TRABUCCO, *Al Quirino*, «Il Popolo», 31 ottobre 1945.



Se il quotidiano cattolico dà voce solo ai difensori della morale, quello comunista completa il quadro descrivendo la «foga del pubblico che batteva le mani gridando ai fischiatori: “Andate in sacrestia! Capite solo il rosario!” e commentava: “Finalmente anche noi abbiamo il nostro dopoguerra!”². Non sorprende allora che a fare il bilancio sia il foglio socialista, secondo il quale agli «entusiasmi esagerati del partito dei presunti omosessuali, si contrapposero i fischi dei donnaioli intransigenti, di quelli che vogliono sempre e senza tregua adulterii. La battaglia, condotta abbastanza bene, senza interruzioni troppo lunghe, finì con la vittoria travolgente dei presunti omosessuali»³.

A parte distribuirsi le battute del dramma che si rappresenta in platea, la stampa conservatrice e quella di sinistra collimano perfettamente nei loro giudizi, fustigando le debolezze della commedia, prendendo le distanze dal suo argomento e – con maggiore o minore compiacimento – sottolineando il carattere morale del testo. Ci si sorprende così dello scontro inscenato dal pubblico e ci si interroga retoricamente sull'opportunità di un *succes de scandale* venuto a premiare un'opera in sé meritevole di ben poca attenzione. Il quotidiano socialista giunge a scrivere: «Gli omosessuali, che, a quanto si dice, empivano il Teatro, devono essere dei poveri untorelli per applaudire freneticamente questa commedia, che è, in fondo, una commedia sentimentale, col trionfo della famiglia e un mezzo fidanzamento in fondo»⁴.

L'ufficio di censura segue il caso da vicino, tanto che al ministero ci si interroga sull'opportunità di correre ai ripari già qualche giorno prima dell'inizio delle rappresentazioni, quando il critico teatrale del quotidiano della Dc lancia l'allarme circa *La Fleur des pois* (*Fior di pisello*, 1932) di Edouard Bourdet e *Adamo* prima ancora che vadano in scena⁵. Un appunto per il sottosegretario conferma l'inopportunità di un divieto perché *Adamo* «tratta di omo-sessualità [sic] ma in modo indiretto», nulla accade in scena «che possa offendere in [sic] senso morale del pubblico», e infine «la conclusione finale è il trionfo del vero amore su ogni forma patologica». Certo che *Adamo* «si suicida perché comprende il suo errore», il censore si dice convinto che «un lavoro siffatto non può che reagire favorevolmente sullo

² G. GUERRIERI, «l'Unità», «Adamo» di Achard, 31 ottobre 1945.

³ sub., Adamo al Quirino, «Avanti!», 31 ottobre 1945.

⁴ *Ibidem*.

⁵ [s.n.], Teatro ripugnante, «Il Popolo», 23 ottobre 1945.



spirito degli ascoltatori nel senso di provocare in loro una viva ripulsa verso simile genia di uomini»⁶.

Quando però l'allestimento giunge a Milano, un mese e mezzo dopo, si ripete puntualmente anche lo scontro in platea, sicché le repliche si contano sulle dita di una mano, poi il sindaco decreta la sospensione. Nel gennaio successivo, lo spettacolo arriva a Venezia, quando lo scandalo sembra ormai spento. La prima si svolge infatti senza scontri e le critiche sono tiepide come quelle già apparse a Roma e a Milano, sicché il veto imposto dal patriarca il giorno successivo giunge inatteso. Infine, *Adamo* approda a Torino, dove la freddezza della critica trova questa volta riscontro nell'indifferenza del pubblico, sebbene un prefetto tenti di fermare la prima su pressioni democristiane.

Il facile entusiasmo di una parte del pubblico si può spiegare a fronte dell'oscurantismo del regime: di qui l'esigenza di assolvere i limiti dell'opera di Achard onde sfruttarla per manifestare dissenso nei confronti del pubblico più conservatore, che si mostra offeso dal tema in sé, a dispetto del fatto che nelle forme della sua rappresentazione avrebbe potuto vedere riaffermati i suoi stessi valori (ciò su cui confidava persino la censura). Pur a fronte di tutti i limiti del testo di Achard, non si deve quindi sottovalutare significato e rilievo della dimostrazione per la quale la commedia offre il pretesto. Si tratta probabilmente della prima occasione pubblica del dopoguerra in cui una parte degli spettatori si manifesta nella sua identità sottoculturale (chiaramente percepita e definita come tale anche dalle cronache della stampa), riemergendo dalla rimozione (o dal confino) del regime e producendosi in quella che Brett Farmer definisce «identificatory performativity», una prassi tramite la quale lo spettatore «performs his or her 'difference' from the mainstream, as well as his or her commonality» con altri spettatori, e che offre l'occasione per dichiarare «one's identification with a discourse of difference»⁷. Un'«identificazione performativa» per la quale l'evento concreto della consumazione conta quanto o anche eventualmente più del testo, a partire, se necessario, da una rilettura in contropelo dei suoi significati, eventualmente aberrante, certamente di estrema libertà. Ciò di cui la critica del tempo non riesce a farsi una ragione.

⁶ La nota risale al 26 ottobre 1945 ed è in Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione generale dello spettacolo, Divisione Teatro, Revisione teatrale, fasc. 716.

⁷ B. FARMER, *Spectacular Passions. Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorship*, Durham-London, Duke University Press, 2000, p. 29.



Dopo la prima romana, Visconti illustra a un settimanale cattolico i motivi che lo hanno indotto a scegliere di allestire *Adamo*:

L'omosessualità esiste, non dobbiamo tapparci gli occhi e fingere di non accorgersene [sic]: oltretutto i casi che la riformiscono d'attualità sono noti anche per Roma, l'argomento che una volta era abolito dalle conversazioni dilaga sui giornali e alcuni di essi gli dedicano paginoni, prime pagine, titoli su otto colonne, illustrazioni eccetera. Esiste come argomento letterario, ne hanno scritto Gide Proust Zweig Mann ed altri, come tutti sanno, e ne sono state fatte commedie, è finito sul teatro, secondo era il suo destino. Achard ha scritto *Adamo*; Bourdet ha scritto *Fior di pisello* e *La prigioniera*; Roger Martin du Gard ha scritto *Il taciturno*; Mordaunt Shairp ha scritto *L'uomo di lusso*, poi ne hanno scritto ancora inglesi e irlandesi. Ma io ho scelto *Adamo* perché è la commedia che si poteva prestare per certe esigenze sia del teatro sia della Compagnia sia ancora del pubblico. La commedia non è delle migliori, lo riconosco, ma per la formazione Adani si prestava benissimo in quanto a me stava a cuore che la figura del M.o Saxel fosse fatta da un giovane piuttosto che da un attore più maturo.⁸

Diversi sono gli spunti interessanti di questa dichiarazione. Anzitutto, il lucido accenno al contesto discorsivo e intertestuale in cui l'allestimento si viene a collocare, quello stesso che ne informa le intenzioni e che orienta la sua ricezione.

Ma è soprattutto rilevante il fatto che nella scelta del testo Visconti abbia fatto prevalere su quello estetico altri parametri, e in particolare la sua adeguatezza rispetto al pubblico italiano del dopoguerra, forse in virtù dei suoi stessi limiti, adattandosi per questo meglio a provocare senza ingenerare un rifiuto radicale da parte di spettatori liberati dalle censure del regime ma non dal suo ethos borghese. In ogni caso Visconti conferma che le reazioni del pubblico rientrano nel novero degli elementi presi in considerazione all'atto della concezione dell'opera, così come le problematiche sollevate dalla rappresentazione della sessualità.

Numerose sono le dichiarazioni del regista che si potrebbero convocare a sostegno dell'inclusione nella poetica viscontiana dei riverberi performativi delle sue opere. Si legga ad esempio quanto avrebbe detto anni dopo, rievocando con compiacimento le reazioni suscitate da *A porte chiuse* di Sartre:

Allora il pubblico veniva a teatro come oggi non ci si sogna nemmeno. Oggi c'è una

⁸ Intervista rilasciata al settimanale «Domenica» e ripresa in [s.n.], *'Moralità' e 'vizio' sulla scena*, «Il Dramma», a. XXI, nn. 2-3, 1-15 dicembre 1945, p. 52.



specie di indolenza, di pigrizia, di disinteresse quasi per il teatro. Forse perché mancano cose esplosive, quelle che danno la vita al teatro. Il teatro deve essere una continua conversazione tra palcoscenico e platea. Oggi la conversazione non c'è. C'è un monologo: uno che parla e gli altri che dormono troppo facilmente. Allora il pubblico reagiva. Ci sono 'prime' in cui io ricordo di avere detto agli attori, dalle quinte: "State fermi, state zitti, non vi muovete, lasciate che si scatenino, che si menino, che tutto finisca, poi replicheremo". Questo è successo cento volte perché quello che avveniva sul palcoscenico si ripercuoteva sulla platea creando due correnti: una favorevole e una contraria. Ho visto la gente picchiarsi, urlare. Tutto ciò a 'prime' come *A porte chiuse*, cose molto nuove per allora, che scuotevano il pubblico. Ma il teatro era vivo in quel momento proprio perché avvenivano questi fatti.⁹

La dichiarazione è sintomatica dell'atteggiamento di Visconti di fronte agli scandali che si compiace di suscitare, in quanto segno della sua capacità di incidere sulla società. L'opera di Visconti (il film come l'allestimento di prosa) intende cioè produrre un'azione sul pubblico, che si traduce anzitutto in una sua reazione in sala.

Risulta illuminante quanto confidato dal regista a un intervistatore relativamente al suo ruolo alle prime:

Quella sera il suo compito non è finito, anzi. Una prima a teatro non è che una prova col pubblico, una prova particolare che deve tener conto di molti fattori psicologici. Bisogna riuscire a controllare l'andamento delle cose in palcoscenico e tra le quinte, e anche gli umori al di là della ribalta. [...]

Torniamo alle 'prime'. Le preferisci in teatro o al cinema? E che differenza c'è?

Meglio in teatro. La differenza è ovvia. In teatro puoi fare e soprattutto hai la sensazione di poter fare ancora qualcosa per modellare la rappresentazione alla serata. E poi sei dietro le quinte, fra i tuoi. Al cinema, hai lo stesso impulso. Ma sei passivo, il gioco è fatto, è già un prodotto in scatola. E poi sei inchiodato in sala, fra gli spettatori, amici e nemici, favorevoli e no. È del cannibalismo in atto.¹⁰

⁹ Visconti in Alessandro d'Amico, Fernaldo di Giammatteo, intervista radiofonica del 1962 cit. in *Il mio teatro*, I, (1936-1953), a cura di Caterina d'Amico de Carvalho, Renzo Renzi, Cappelli, Bologna, 1979, p. 51. Solo tre anni dopo, Visconti scriverà: «La mancanza di 'scandalo' o di novità del teatro drammatico recente è dovuta all'esaurimento delle ragioni di dialogo e d'introspezione della società che lo sostiene» (Luchino Visconti, *Sul modo di mettere in scena una commedia di Shakespeare*, «Rinascita», a. V, n. 12, dicembre 1948, poi in *Leggere Visconti: scritti, interviste, testimonianze e documenti di e su Luchino Visconti con una bibliografia critica generale*, a cura di Giuliana Callegari, Nuccio Lodato Pavia, Amministrazione provinciale di Pavia, 1976, p. 29).

¹⁰ Visconti in F. RISPOLI, *Lancaster è pronto per «I Vicerè»*, «Settimo Giorno», 26 febbraio 1963, p. 70.



In realtà con il cinema non viene meno la possibilità di curare la regia delle reazioni in platea (per quanto meno ‘aperta’ possa essere): non mancano infatti forme di intervento accuratamente preparate e realizzate dai sostenitori (anche il ‘cannibalismo’ è una performance). Ma ciò che conta ancora di più è quell’insieme di pratiche e di proliferazioni testuali suscitate dall’opera – soprattutto tramite lo strumento dello scandalo – che oltrepassano i confini della prima, sia a teatro sia al cinema.

Si prenda il caso di *Rocco e i suoi fratelli*. Ben nota è la quantità di reazioni suscitate dal film – tra polemiche sulla stampa e interventi della censura e della magistratura – che si potrebbero efficacemente approfondire alla luce del concetto di performatività, soprattutto legandole alle conseguenze suscitate dall’allestimento di poco posteriore de *L’Arielda* di Testori. Ma qui interessa richiamare un conseguenza performativa assai meno macroscopica ma ricollegabile al caso di *Adamo* appena ricordato. Nel recensire il film, il cattolico Angelo Solmi nota:

Ma c’è soprattutto una sequenza che dà la misura della mancanza di buon gusto del regista: è quella in cui un viscido figuro fa opera di adescamento su Simone, che conosce anche quest’ultima abiezione. Se non erriamo è la prima volta che il cinema tratta simile delicato e poco gradevole argomento in modo così aperto: e in verità non se ne sentiva proprio il bisogno, tanto più che nella scena in questione noi non abbiamo trovato affatto una severa e chiara condanna morale. Si comprende quindi come, durante la serata di gala milanese, la maggioranza del pubblico abbia reagito con violenza alla sciocca provocazione che taluni spettatori – evidentemente sostenitori di Visconti fino a tal punto – avevano tentato, applaudendo ‘a freddo’ proprio questa scottante sequenza. La quale, giova ripeterlo ancora una volta, non apporta nulla alla comprensione generale dell’opera o del carattere dei personaggi.¹¹

La recensione di Solmi apre uno squarcio di grande interesse sul pubblico, annotando la reazione degli spettatori della prima, i quali danno luogo a una replica, in tono minore, degli scontri provocati da *Adamo*. Il caso, tuttavia, è ambivalente.

Se i ‘sostenitori di Visconti’ vanno identificati con il vero e proprio clan del regista, sono allora i testimoni e i ‘complici’ di un intento mai confessato del regista, e cioè l’intenzione di attribuire un valore alla rappresentazione dell’omosessualità indipendentemente dai connotati moralistici di cui è rivestita nel film, che sono tanti e tali che non solo Solmi è l’unico a esprimere scandalo, ma nemmeno la censura

¹¹ A. SOLMI, *La falsa poesia dell’ultimo film di Visconti*, «Oggi», 27 ottobre 1960.



include l'adescamento di Simone da parte di Morini fra le sequenze incriminate per offesa al pudore che vengono tagliate e per le quali Visconti finisce sotto processo.

Se invece i sostenitori di Visconti sono una più generica rappresentanza di spettatori omosessuali (ovvero esponenti di una comunità che inizia ad apparire tale anche agli occhi della stampa generalista), non diversamente da quelli che avevano reagito ad *Adamo* per esibire consenso a dispetto di diverse ambiguità delle opere rappresentate, siamo di fronte a una nuova manifestazione di 'identità performativa' che si può spiegare solo con un 'uso' pretestuoso del testo filmico indifferente ai suoi connotati, con un'interpretazione del suo aspetto morale come un riflesso dell'atteggiamento sociale e non di quello del regista, o più semplicemente con una lettura più o meno consapevolmente selettiva delle informazioni offerte dalla rappresentazione, di cui si registra solo la novità (rilevata come tale anche da Solmi) rispetto a pratiche oscurantiste basate sulla rimozione. La semplice rappresentazione di un desiderio alternativo in quanto tale (in quanto desiderio *e* in quanto alternativo) basta cioè a minacciare l'ordine costituito¹², e d'altronde la forma in cui è rappresentato nell'intreccio del film (come accade quasi sempre nell'opera di Visconti), investendo elementi economici e di classe, fa sì che la *cathexis*, cioè appunto il desiderio in sé (che è un «aspetto dell'ordinamento dei generi») sollevi «domande politiche circa le relazioni che ne risultano»¹³ e finisca in questo modo col fare parte dei rapporti di potere che si costruiscono intorno al *gender*.

Nel primo caso, dunque, la conseguenza performativa è custode di un senso del testo da contestualizzare culturalmente e che rimane muto nel testo stesso (in un certo qual modo, si potrebbe dire che il testo 'performa' un senso che pure non veicola); nel secondo, registra una forma di interpretazione (se si vuole, di negoziazione) storicamente rilevante del testo e dei suoi significati.

Ciò che interessa qui è però sottolineare come sia nel caso di *Adamo* che in quello di *Rocco e i suoi fratelli* (e non sono che due esempi fra i molti possibili) l'applicazione del concetto di performatività ci consente di cogliere aspetti dell'opera viscontiana e del suo *modus operandi* solitamente trascurati, e ad attribuire loro il giusto peso.

¹² Cfr. G. HOCQUENGHEM, *Homosexual Desire*, Allison and Busby, London, 1978. La questione ha ricevuto attenzione soprattutto in chiave psicanalitica, ad esempio in K. SILVERMAN, *Male Subjectivity at the Margins*, Routledge, London - New York, 1992.

¹³ R.W. CONNELL, *Masculinities*, Polity Press, Cambridge, 1995 (trad. it. *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale*, Feltrinelli, Milano, 1996, p. 66).