

MAURA LOCANTORE

*Il Vero e l'Ideale nell'immaginario di Lucino Visconti in 'Rocco e i suoi fratelli'*

In

*La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),  
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,  
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,  
Roma, Adi editore, 2018  
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MAURA LOCANTORE

*Il Vero e l'Ideale nell'immaginario di Luchino Visconti in 'Rocco e i suoi fratelli'*

Non sono certo pochi gli scrittori che hanno indagato il legame del cinema con le Arti e, in rapida carrellata, basti menzionare il racconto 'Cinematografo cerebrale' di De Amicis, 'La Filosofia del cinematografo' di Papini, l'attività di Gozzano per la casa cinematografica Ambrosio, 'Una recita cinematografica' di Tozzoli e ancora possono essere citati nomi come Majakovskij, Machado, Bontempelli, Piovene e Brancati. I rapporti tra cinema e letteratura non sono riducibili, come spesso avviene, alla questione del rapporto tra i romanzi e i film che da essi vengono tratti, del resto è ovvio che l'artisticità di un film non consiste in ciò che esso ha in comune con le altre arti, ma nei caratteri dello specifico linguaggio della poetica filmica. Tra i grandi cineasti italiani, è esemplare il rapporto di Luchino Visconti tra l'opera cinematografica e le arti visive nonché la materia letteraria, dove la pagina d'autore non deve intendersi come il solo mantenersi fedele alla linea diegetico-poetica della fonte, poiché pochi altri hanno avuto rapporti così speciali, intensi e durevoli come il regista. Pur partendo e prendendo in considerazione alcuni racconti tratti da 'Il ponte della Ghisolfia' di Testori, dai quali si attinge tutta l'asciutta milanesità di certi personaggi e scorcì, avvalorati dalla splendida ed essenziale fotografia di Rotunno, Visconti subisce l'influenza anche di 'Giuseppe e i suoi fratelli' di Thomas Mann con il racconto dell'emigrazione del popolo ebraico in Egitto, 'ruba' i caratteri dei personaggi de 'L'Idiota' di Dostoevskij creando un vero e proprio romanzo filmico sulla disgregazione dei valori morali; nel film confluirono, inoltre, altri influssi letterari diretti tra cui Verga con 'I Malavoglia' (lo stesso regista ha dichiarato 'Rocco e i suoi fratelli' come la seconda puntata della 'Terra trema'), e poi altri indiretti come quello di Carlo Levi del 'Cristo si è fermato a Eboli' e, in generale la letteratura meridionalistica. Anche nella descrizione psicologica dei personaggi, come dimostra la scelta viscontiana di strutturare il film in cinque episodi si potrebbero riverberare le cinque vite dei 'Contadini del sud' di Scotellaro. Dati questi presupposti e, facendo anche ricorso a documenti inediti, l'intervento si propone di voler evidenziare e analizzare il tessuto iconografico, con i suoi diversi riferimenti ad opere d'arte, che Visconti utilizza per tratteggiare quelle storie del Vero e dell'ideale dell'uomo moderno.

Secondo McLuhan «l'uomo tipografico ha subito accettato il cinema proprio perché offre, come il libro, un mondo interiore di fantasie e di sogni. Lo spettatore cinematografico è psicologicamente solo come il silenzioso lettore di libri».<sup>1</sup>

Non sono certo pochi gli scrittori che hanno indagato il legame del cinema con le arti e non solo perché esso è riconducibile, come spesso avviene, alla questione del rapporto tra i romanzi e i film che da essi vengono tratti, in quanto l'artisticità di un film non consiste in ciò che esso ha in comune con le altre arti, ma nei caratteri dello specifico linguaggio della poetica filmica.

E se da un lato la capacità narrativa di un romanzo si fonda sulla parola e quindi ha bisogno che il lettore gli offra la complicità della propria immaginazione condizionata dall'intelligenza, dalla formazione, dallo stato d'animo, al contrario la pellicola presenta una precisa mediazione visiva tra parola e immaginazione: per cui nel primo caso la vita è *rivissuta*, nel cinema invece *accade* davanti agli occhi.

---

<sup>1</sup> M. McLuhan, *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armado, 1976, 24.

Tra i grandi cineasti italiani, è indubbiamente esemplare il rapporto di Luchino Visconti tra l'opera cinematografica e la materia letteraria e pochi altri hanno avuto rapporti così speciali, intensi e durevoli come il regista. Visconti è convinto, dal momento che la vocazione non esiste, ma sussiste la coscienza della propria esperienza, lo sviluppo dialettico della vita di un uomo al contatto con altri uomini, che solo attraverso questa conoscenza, sofferta e quotidianamente stimolata da un affettuoso e realistico esame dei casi umani, si possa giungere alla specializzazione.<sup>2</sup>

È altresì consapevole che giungere a essa, non vuol dire rinchiudersi, rompendo ogni concreto legame sociale, come a molti artisti accade, al punto che la specializzazione finisce sovente col prestarsi a colpevoli evasioni dalla realtà e al trasformarsi in una «vile astensione».<sup>3</sup>

Dunque il cinema affascina Visconti perché in esso confluiscono e si coordinano slanci ed esigenze di molti, perché comporta l'impegno di raccogliere storie di uomini 'vivi nelle cose', non le cose per se stesse. E così si evince, fin da subito, come sia già chiara al giovane Visconti di *Ossessione*, la responsabilità umana del regista, in una attività creatrice non riservata al solo dominio dell'artista, e inoltre come questo onere risulti straordinariamente intenso, quando il regista non sia corrotto da una visione decadentista della vita interessandosi così a quello che si definisce 'cinema antropomorfo'<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Il regista in merito alla sua esperienza sul palcoscenico e nello studio di montaggio ha affermato: «Dovrei definire le differenze tra una regia cinematografica e una regia teatrale; ma, come mi pare sia stato già affermato durante i precedenti incontri, non credo che esistano differenze tra regia teatrale e regia cinematografica. Le differenze sono materiali, pratiche, di lavorazione. Ecco quella che, secondo me, è una grande differenza fra la regia teatrale e la regia cinematografica: un dramma di Čechov, una commedia di Ibsen, una tragedia di Shakespeare si presentano al regista in una forma che è compiuta, intoccabile. Bisogna darne la realizzazione spettacolare sul palcoscenico, cercando naturalmente di avere il massimo rispetto per un testo che abbiamo scelto noi stessi e che quindi, indubbiamente, amiamo. Un testo cinematografico, prima della sua definitiva realizzazione sulla pellicola, non ha mai riscosso (almeno da parte mia) un tale rispetto per cui mi sentissi intimidito. Molte volte una sceneggiatura è stata da me completamente capovolta, perché la realtà davanti alla quale mi trovavo girando, era assolutamente diversa da quella precedentemente concepita al tavolino. [...] Se, invece, affronto la prima scena della sceneggiatura di un film che si svolga, per esempio, a Catania, in una piazza che avrò scelta perché mi sembra quella più rispondente alla immagine offerta dagli sceneggiatori, e mi troverò dinanzi ai personaggi reali, dinanzi alla gente che passa, col sole che cambia di posizione ogni momento, tutto questo mi costringerà per forza ad una versione di quel testo che non poteva essere prevista. Non credo che esistano grandi differenze fra la recitazione teatrale e quella cinematografica. Ma è diverso il mezzo e diversa è la distanza dallo spettatore. Evidentemente certi elementi hanno un rilievo o non l'hanno a seconda che siano su un palcoscenico o su uno schermo. Le differenze fra la recitazione di un attore cinematografico e la recitazione di un attore teatrale dunque sono più nel testo, nella materia che si affronta con quegli attori [...]». Si veda sul rapporto tra teatro e cinema il volume G. RONDOLINO, *Luchino Visconti*, Torino, UTET, 2003.

<sup>3</sup> Il regista dichiara in proposito: «Non voglio dire che ogni lavoro non sia lavoro particolare e in un certo senso 'mestiere'. Ma sarà valido solo se sarà il prodotto di molteplici testimonianze di vita, se sarà una manifestazione di vita».

<sup>4</sup> «Che cosa mi ha portato ad una attività creativa nel cinema? (Attività creativa: opera di un uomo vivente in mezzo agli uomini. Con questo termine sia chiaro che mi guardo bene dall'intendere qualcosa che si riferisca soltanto al dominio dell'artista. Ogni lavoratore, vivendo, crea: sempre che egli possa vivere. Cioè: sempre che le condizioni della sua giornata siano libere e aperte; per l'artista come per l'artigiano e l'operaio) [...]. Il cinema che mi interessa è un cinema antropomorfo. Di tutti i compiti che mi spettano come regista, quello che più mi appassiona è dunque il lavoro con gli attori; materiale umano con il quale si costruiscono questi uomini nuovi, che, chiamati a viverla, generano una nuova realtà, la realtà dell'arte. Perché l'attore è prima di tutto un uomo. Possiede qualità umane-chiave. Su di esse cerco di basarmi, graduandole nella

Questa poetica si concretizza nell'integrare l'«esperienza originale» all'«esperienza culturale», intesi, questi due concetti, nel senso che nella prima l'ispirazione scaturisce direttamente dai fatti della vita e dai problemi dell'esistenza, nella seconda dalla cultura storica, dalla tradizione intellettuale, dal patrimonio ideale e formale della letteratura.

La produzione viscontiana, tanto quella cinematografica quanto quella teatrale, pare oscillare, talvolta con armonia altre volte con distonia, tra due punti di attrazione: il Vero e l'Ideale. Due riferimenti che appartengono alla cultura del secolo di cui il regista fu figlio postumo, quell'Ottocento che in Italia comincia con Verdi e Manzoni e si conclude con il primo conflitto mondiale. Romanticismo e Verismo<sup>5</sup> sono le grandi riserve del gusto dove Visconti ricerca riscontri alla sua passione creativa: un repertorio di idee, storie, personaggi e situazioni sceniche che sono tenuti insieme da un magma anacronistico di nostalgie memoriali e di ambizioni realistiche. Una casa dei giochi ambiziosa dove coesistono materiali letterari, musicali, teatrali e pittorici che nella storia della nostra cultura furono spesso in conflitto fra loro, per volontà degli artisti che li generarono e anche per inclinazione degli spettatori, lettori, ammiratori e detrattori: in breve un luogo simbolico da frequentare con lo sguardo e la memoria.

La lettura dei classici, dei grandi narratori dell'800, ha contribuito senza dubbio a rendere «adulto» il giovane Visconti che, attraverso questa formazione, ha preso coscienza non solo di certi aspetti decisivi della vita, ma anche di una concezione artistica del cinema quale narrativa strettamente connessa con il genere del romanzo.

Ed è per questo che, chiusa nel guscio degli anni '50 la parentesi intimista, con il film *Rocco e i suoi fratelli* Luchino Visconti si volge a indagare la società italiana, le sue dinamiche economiche e le trasformazioni del costume e, prestando ascolto agli indici di trasformazione nell'Italia del 1960, il

---

costruzione del personaggio: al punto che l'uomo-attore e l'uomo-personaggio vengano ad un certo punto ad essere uno solo. Fino ad oggi, il cinema italiano ha piuttosto subito gli attori, lasciandoli liberi di ingigantire i loro vizi e le loro vanità: mentre il problema vero è quello di servirsi di ciò che di concreto e di originario essi serbano nella loro natura. Perciò importa fino a un certo grado che attori cosiddetti professionali si presentino al regista deformati da una più o meno lunga esperienza personale che li definisce in formule schematiche, risultanti di solito più da sovrapposizioni artificiali che dalla loro intima umanità. [...]. Il discorso è appena accennato, ma accentrando il mio netto atteggiamento, vorrei concludere dicendo (come spesso amo ripetermi): potrei fare un film davanti a un muro, se sapessi ritrovare i dati della vera umanità degli uomini posti davanti al nudo elemento scenografico: ritrovarli e raccontarli». Cfr. L. VISCONTI, *Il cinema antropomorfo*, «Cinema», 173-174, Settembre-Ottobre 1943.

<sup>5</sup> «Interessato come sono ai motivi profondi che turbano e rendono inquieta, ansiosa del nuovo, la esistenza degli italiani, ho sempre visto nella questione meridionale una delle fonti principali della mia ispirazione. Devo precisare che in un primo tempo mi sono accostato a questa questione, posso dire anzi di averla scoperta, per una via puramente letteraria: i romanzi di Verga. Ciò accadeva nel 1940-41 mentre preparavo *Ossessione*. La sola letteratura narrativa alla quale, nel quadro del romanzo italiano, sentivo di potermi riaccostare, dopo le letture giovanili, nel momento in cui col mio primo film affrontavo, sia pure i limiti imposti dal fascismo, un tema contemporaneo della vita italiana, era quella di *Mastro Don Gesualdo* e dei *Malavoglia*. Devo dire che, fin da allora, maturai il progetto di fare un film da questo romanzo. Poi venne la guerra, con la guerra la Resistenza e con la Resistenza la scoperta, per un intellettuale della mia formazione, di tutti i problemi italiani, come problemi di struttura sociale oltre che di orientamento culturale, spirituale e morale» Cfr. *Da Verga a Gramsci*, in *Visconti: il cinema. Tavola rotonda, rassegna cinematografica, mostra dei costumi*, Catalogo critico a cura di Adelio Ferrero, Modena, 1977.

suo sguardo si concentra sul fenomeno che maggiormente incide nel mutamento del paesaggio sociale: il flusso migratorio interno che, dal Sud al Nord del paese, spinge masse crescenti di diseredati in fuga da una secolare condizione di indigenza, alla ricerca di un futuro più dignitoso.<sup>6</sup>

Si tratta di un fenomeno incluso in quello più generale e profondo del passaggio dell'Italia da paese rurale a nazione industriale, che conosce, proprio in quegli anni, un'inedita accelerazione e gli occhi di Visconti colgono il doppio fondo dello spaesamento vissuto da genti su cui grava la mutazione antropologica della transizione da una arcaica società rurale, ancora intrisa di mentalità magica, alla moderna società industriale.

L'approdo di folle emigranti, riversate dai treni del Sud nelle città dell'Italia nordoccidentale, è un dato quotidianamente offerto dalle cronache del tempo che Visconti inserisce nelle più ampie linee di movimento della storia. Con perspicace attenzione sociologica, insieme agli sceneggiatori individua nella Lucania la terra di provenienza dei suoi personaggi e Milano la loro destinazione.

I due poli dell'itinerario sono infatti quelli che la storiografia identificherà poi rispettivamente come la regione che ha subito il «massimo depauperamento demografico» e la città che, tra gli «agglomerati metropolitani ad alta densità industriale», negli anni del boom ha assorbito il maggior numero di immigrati.

Il dato fresco di cronaca costituisce per Visconti solo il punto di partenza per costruire una vicenda 'tragica', che ambisce ad assumere l'ampio respiro del romanzo cinematografico e infatti ne amplifica la risonanza attraverso la mediazione della letteratura, che specificamente offre al regista i suoi proficui modelli di sguardo. Sull'unica fonte letteraria dichiarata – tre racconti di Giovanni Testori contenuti ne *Il ponte della Ghisolfia* – si stratificano suggestioni e apporti di diversa provenienza e rilevanza, alcuni espliciti, altri più riposti: da *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann a *L'idiota* di Dostoevskij, che fornisce la figura del 'profeta disarmato' sulla quale disegnare il centrale personaggio di Rocco, mentre il clima della vicenda, a tratti incandescente, evoca la tensione tra i personaggi di *Uno sguardo dal ponte* di Arthur Miller, messo peraltro in scena da Visconti due anni

---

<sup>6</sup> «Le differenze, le contraddizioni, i conflitti tra nord e sud cominciarono ad appassionarmi al di là del fascino esercitato su di me, come settentrionale, dal mistero del Mezzogiorno e delle isole, ancora ai miei occhi assai simili alle terre sconosciute che scoprirono i Mille di Garibaldi. Vittorini aveva suonato un buon allarme con le sue 'conversazioni'. La chiave mitica in cui fino a quel momento avevo gustato Verga, non mi fu più sufficiente. Sentii impellente il bisogno di scoprire quali fossero le basi storiche, economiche e sociali, sulle quali era cresciuto il dramma meridionale e fu soprattutto con la lettura illuminante di Gramsci che mi fu consentito il possesso d'una verità che attende ancora d'essere decisamente affrontata e risolta. Gramsci non soltanto mi persuase per la acutezza delle sua analisi storico – politiche che mi spiegavano fino in fondo le ragioni, il carattere del Mezzogiorno come grande disgregazione sociale e come mercato di sfruttamento (di tipo coloniale) da parte della classe dirigente del nord, ma perché, a differenza di altri importanti autori meridionalisti, mi dava l'indicazione pratica, realistica, di azione per il superamento della questione meridionale come questione centrale della unità del nostro paese: l'alleanza degli operai del nord con i contadini del sud, per spezzare la cappa di piombo del blocco agrario industriale: Mi illuminò inoltre, Gramsci, sulla funzione particolare, insostituibile degli intellettuali meridionali per la causa del progresso, una volta che fossero stati capaci di sottrarsi al servilismo del feudo e al mito della burocrazia statale». Cfr. *Da Verga a Gramsci*, in *Visconti: il cinema. Tavola rotonda, rassegna cinematografica, mostra dei costumi*, Catalogo critico a cura di Adelio Ferrero, Modena, 1977.

prima. Ma su tutte le ascendenze e i richiami, espliciti o segreti, di cui la pellicola si nutre, domina quello de *I Malavoglia* di Verga, già liberamente portato sullo schermo dal regista in quell'eccelso approdo estetico del neorealismo che era stato *La terra trema* nel 1948.<sup>7</sup>

Se ne avverte l'eco fin dalla stesura di un primo soggetto imperniato sulla storia di una madre e dei suoi cinque figli: la famiglia lucana dei Parondi è, proprio come quella di padron 'Ntoni, «realmente disposta come le dita della mano». È un debito dichiarato da Visconti stesso, che considerò *Rocco e i suoi fratelli* «quasi il secondo episodio di quella sua trasposizione».

Alcune narrazioni-descrizioni di vita quotidiana della famiglia di *Rocco*, alloggiata in uno scantinato, portano, nei poveri rituali collettivi e nella luce che vi piove, l'eco de *La terra trema*, ma l'accostamento analogico va circoscritto solo a ciò che avviene nella prima parte del film; mentre sembra evidente come nella seconda parte, quando l'unità familiare si mostra irrimediabilmente incrinata, sia reperibile la traccia del tempo trascorso tra un film e l'altro. Infatti, se il film del '48 offriva una rappresentazione esteticamente sublime della dura vita dei protagonisti, quello del '60 porta i segni di una frattura estetica che marca per Visconti la differenza tra la realtà dell'arte e la degradazione della vita.

E se Verga aveva presentato il suo romanzo come «lo studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni le prime irrequietudini del benessere», Visconti si cimenta nello studio sincero e appassionato dello scompiglio di una famiglia contadina meridionale che lascia la terra d'origine, guidata da una madre ambiziosa che vorrebbe il mondo per i propri figli attratta dal benessere del Nord toccato da un profano miracolo economico.

*Rocco e i suoi fratelli* è quindi una tragedia sulla colpa dello sradicamento e della perdita di identità che conduce Visconti a contatto con il mondo popolare: lo spirito verdiano e pucciniano, unito a quello gramsciano, aleggia in questo film in cui è possibile ammirare l'equilibrio tra le parti, la commistione di elementi naturalistici e simbolici nella rappresentazione e recitazione, la capacità di dirigere gli interpreti mantenendo gesti e discorsi sempre al di sopra delle righe, la maestria nel far

---

<sup>7</sup> «In ogni cosa che facciamo c'è sempre un grano di qualche altra che l'ha preceduta e le suggestioni possono arrivarci, senza che ce ne accorgiamo, da mille direzioni e da grandi lontananze. Per *Rocco*, una storia a cui pensavo già da molto tempo, l'influenza maggiore l'ho forse subita da Giovanni Verga: *I Malavoglia*, infatti, mi ossessionano sin dalla prima lettura. A questa ossessione determinata dalla maggiore opera dello scrittore siciliano, si sono aggiunti altri due elementi: il desiderio di fare un film su una madre che, sentendosi quasi padrona dei propri figli, ne vuole sfruttare l'energia per liberarsi dalle 'necessità quotidiane', senza tener conto della diversità dei caratteri, delle possibilità dei suoi ragazzi, per cui mira ambiziosamente troppo in alto e viene sconfitta; e poi mi interessava anche il problema dell'inurbamento, attraverso cui era possibile stabilire un contatto tra il Sud pieno di miseria e Milano, la modernamente progredita città del Nord. In queste mie necessità si sono poi inseriti altri motivi: alcuni che risalgono alla *Bibbia* e a *Giuseppe e i suoi fratelli di Mann*, altri che s'identificano nella mia ammirazione per lo scrittore Giovanni Testori ed il suo caratteristico mondo ed, infine, ad un personaggio dostojewskiano che, per più aspetti, rassomiglia interiormente al Rocco del mio film: il Myskin de *L'idiota*, il rappresentante più illustre della bontà fine a se stessa. Di qui, da tutte queste sollecitazioni, spesso inavvertibili, è nata la storia di *Rocco e i suoi fratelli*.» Cfr. G. ARISTARCO e G. CARANCINI, *Rocco e i suoi fratelli di Luchino Visconti*, Bologna, Cappelli, 1960.

sentire la storia presente e futura dei personaggi già scritta nei loro volti e negli ambienti in cui si muovono.

Un film allo stesso tempo straordinario e contraddittorio perché sceglie una forma di racconto classica, per cercare di rappresentare un fenomeno su cui i sociologi e gli economisti non si erano ancora esercitati.

La pellicola racconta, infatti, quel che accade ai membri della lucana famiglia Parondi nell'impatto con l'industrializzata Milano: la materia narrativa è articolata in cinque capitoli, scanditi da altrettanti intertitoli e diversamente accentuati sulla sorte che tocca a ciascun fratello influenzato dall'atmosfera della città che li contamina e degrada. Sarebbe pleonastico soffermarsi qui sulle caratteristiche dei singoli personaggi<sup>8</sup>, ma sinteticamente si proverà a coglierne i tratti più utili alla riflessione: mentre Vincenzo, il fratello maggiore, si adatta passivamente alla mentalità piccolo borghese, Ciro si inserisce criticamente nell'ambiente della fabbrica; Simone, rifiutando invece l'integrazione di un umile lavoro, si lascia soggiogare dalle seduzioni che la città offre come facili esche alla sua violenza passionale, mentre Rocco, diviso tra opposti desideri, si afferma nella boxe e coltiva il sogno impossibile di un ritorno al passato e il breve ritratto finale dedicato al piccolo Luca, a tragedia già consumata, è piuttosto un epilogo aperto sul futuro che equilibra strutturalmente il

---

<sup>8</sup> «La storia di Rosaria, una donna lucana energica, forte, testarda, madre di cinque figli, 'forti, belli, sani' che sono per lei come le cinque dita della mano. Morto il marito, attratta dal miraggio della grande città del Nord, per fuggire la miseria si trasferisce a Milano. Ma la città non consente a tutti e cinque i ragazzi la stessa identica sorte: Simone, che sembra il più forte e che in realtà è il più debole, si perde e uccide una donna. Rocco, il più sensibile, il più spiritualmente complesso, ottiene un successo che per lui - che si ritiene responsabile delle disgrazie di Simone - è una forma di autopunizione: diventerà celebre attraverso il pugilato, un'attività che gli ripugna perché, quando egli è sul ring, di fronte all'avversario, sente scatenarsi dentro un odio per tutto e per tutti; un odio da cui egli rifugge quasi con orrore. Ciro, il più pratico, il più saggio ed il più concreto dei fratelli sarà l'unico ad inurbarsi completamente, a diventare una unità della comunità milanese, conscio dei suoi nuovi diritti e dei suoi nuovi doveri. Il più piccolo, Luca, forse un giorno tornerà in Lucania, quando anche laggiù le condizioni di vita saranno mutate, mentre Vincenzo si accontenterà di una vita modesta ma sicura al fianco di sua moglie. [...] In un primo tempo ho scritto il soggetto. Poi un lungo trattamento insieme a Suso Cecchi D'Amico e a Vasco Pratolini. Successivamente ho fatto un sopralluogo a Milano per attingere dalla carne viva della città alcuni elementi e identificare gli ambienti, i luoghi in cui avrebbero vissuto i miei personaggi (la periferia dai grandi casoni grigi, Roserio, la Ghisolfia, Porta Ticinese, ecc.): e, sulla base di questi elementi ho scritto insieme con Suso Cecchi D'Amico, Festa Campanile, Franciosa e Mediolani una prima sceneggiatura. Poi nuovo sopralluogo a Milano: e questo secondo viaggio è servito per mettere meglio a punto sia i personaggi che le situazioni. Ad esempio, nella prima stesura, avevamo sottolineato la nostalgia dei meridionali che vivono a Milano per la loro terra. Parlando con molti di essi ci siamo resi conto, invece, che non lascerebbero mai la città, che mai tornerebbero ai loro paesi d'origine, perché - dicono - meglio arrangiarsi a Milano che patire in paese. E in base a questa realtà nuova abbiamo notevolmente modificato il testo della prima stesura. Altro elemento che abbiamo captato è stato quello del sistema usato dai meridionali per avere una casa: ed anche di questo abbiamo tenuto conto nelle correzioni e nelle modifiche. Infine eravamo in cerca di un finale diverso, più moderno, di quelli previsti dal trattamento e dalla prima sceneggiatura poi. Infatti in una stesura Rocco moriva durante un combattimento, disputato pur sapendo di non essere in condizioni fisiche adatte a boxare; in un'altra si faceva arrestare in luogo del fratello. Alla fine abbiamo trovato l'attuale finale (l'accettazione, come autopunizione, di un'attività tutt'altro che congeniale) che mi sembra assolutamente privo della melodrammaticità del primo e della meccanicità artificiosa del secondo.» Cfr. G. ARISTARCO e G. CARANCINI, *Rocco e i suoi fratelli di Luchino Visconti*, Bologna, Cappelli, 1960.

prologo dell'arrivo aperto sul passato. Passato e futuro che non vengono rappresentati: il primo è solo evocato, il secondo appena prefigurato.

Il cuore del dramma narrato da *Rocco e i suoi fratelli* non attiene semplicemente al difficile inurbamento che impone la rinuncia alla propria cultura, bensì ciò che lo origina è il conflitto acceso, tra Simone e Rocco, dall'amore per la stessa donna, Nadia, assunta a figura del destino.

Nel lacerante contrasto tra l'*ethos* del legame fraterno e l'*eros* che lo travolge, Visconti riprende a filare il discorso a lui caro sulla distruttività della passione amorosa come già raccontato in film quali *Ossessione* del '43 e *Senso* del '54.

Il dramma che disgrega questa famiglia, nell'urto tra la sua arcaica cultura d'origine e quella moderna della società industriale, risiede nel conflitto ancestrale tra legge del sangue e norma civile e la forza del film sta nella sua capacità di tenere insieme i diversi strati del discorso, così come le sorgenti letterarie di diversa ascendenza vengono sciolte e fuse armonicamente da una sapiente regia: il legame tra i due piani enunciativi, sulla società e sulla passione, sul *Vero* e sull'*Ideale*, è garantito nella messa in scena viscontiana da un ordine simbolico che rende sovrapponibili opposizioni e corrispondenze trascritte visivamente nei forti contrasti di luce del bianco e del nero.

La scena dell'assassinio di Nadia all'idroscalo impaginata in parallelo alla vittoria di Rocco sul ring è l'esempio di quanto detto: mentre Visconti rende tangibile e visibile la divergenza del destino dei due fratelli, accostando per contrasto ascesa e caduta, la sovrapposizione dei due volti, che viene sostituita da un lungo fermo immagine sul coltello e sui guantoni operata dal montaggio, suggerisce altresì come gli opposti Rocco e Simone, non siano rispettivamente la bontà senza riserve e la malvagità senza riscatto, ma posseggano la natura di figure complementari.

È in questo grumo di amore e morte, materia ad alta concentrazione melodrammatica, che pulsa la vita del film relegando in secondo piano fin quasi a oscurarlo, lo spunto problematico iniziale dell'emigrazione e dell'integrazione e la scena sociale riemerge attraverso la consapevolezza di Ciro, il personaggio positivo sul quale tanto ha dibattuto la critica che però rimane ai margini del dramma come voce di commento debole e didascalica che, in quanto figura vicaria, incarna la coscienza critica solo nell'ultima scena del dialogo con il più piccolo dei fratelli. Luca è infatti, in un'Italia destinata ad essere non riunita ma omologata in nome di un modello di sviluppo piccolo-borghese, l'unica speranza nel futuro, il più piccolo dei Parondi è metafora dell'uva puttarella cantata dal Rocco Scotellaro,<sup>9</sup> un futuro piccolo uomo che come il piccoli acino di uva andrà ugualmente nel tino del mosto il giorno della vendemmia.

---

<sup>9</sup> Nel rappresentare la questione meridionale dell'emigrazione a Milano, Luchino Visconti non scelse i calabresi né i siciliani ma preferì i lucani perché, come confessò alla sua sceneggiatrice storica, Suso Cecchi d'Amico, «li trovava gradevoli per una certa disponibilità psicologica e per il loro accento». Il regista milanese, stimolato sia dal crescente interesse di molti intellettuali italiani degli anni Cinquanta nei confronti di una realtà arcaica e selvaggia, già codificata nelle ricerche etnoantropologiche di Ernesto De Martino, intraprese un viaggio in Basilicata, tra la fine del 1959 e l'inizio del 1960, in particolare a Matera e Pisticci, per selezionare tipologie umane e soprattutto per fissarne i tratti culturali. In realtà, il progetto originario di sceneggiatura



Bisogna sottolineare come nel film di Visconti la previsione di un futuro migliore ha comunque poco spazio: nel bilancio di profitti e perdite, che ogni passaggio dal vecchio al nuovo comporta in tutte le transizioni della storia, il regista pone l'accento, per inclinazione, sulla perdita e la sconfitta, come dimostrano i temi della musica scritta da Nino Rota dedicati al paese e a Nadia, ossia al mondo perduto e alla speranza perduta.

Di sicuro però con *Rocco e i suoi fratelli*, film che suscitò ampi consensi ma anche radicali dissensi fino a provocare addirittura l'intervento della censura,<sup>10</sup> Visconti dimostra che l'osservazione della

prevedeva che l'inizio del film fosse girato proprio in quella «terra brulla e fantastica, che lascia senza respiro chiunque accolga nel suo generoso grembo», ma nella versione definitiva è ambientato interamente a Milano, punto di arrivo della famiglia Parondi. Inoltre ad attrarre Visconti nei paesi del Materano, furono anche gli scritti di Carlo Levi e di Rocco Scotellaro, oltre a un senso di ancestrale familiarità con quei posti così vicini al Tarantino, dove i suoi antenati avevano fin dal tardo Settecento radicati interessi feudali. Il viaggio culturale preparatorio al film, compiuto in compagnia dei suoi più intimi collaboratori (lo scenografo Mario Garbuglia, il costumista Piero Tosi, il fotografo di scena Paul Ronald e sua moglie) è documentato da 236 scatti del direttore della fotografia Giuseppe Rotunno, conservati nel *Fondo Lucchino Visconti* della 'Fondazione Istituto Gramsci' di Roma. Se si tiene conto che nella bozza originaria le scene iniziali dovevano essere girate proprio a Pisticci e Matera, si capisce l'alto valore documentale delle foto scattate da Rotunno durante i sopralluoghi lucani: Visconti visitò Matera, in particolare il Sasso Caveoso e il centro cittadino, Miglionico, Bernalda e Pisticci, dove rimase colpito dall'immenso mare di argilla ritratto nelle tele di Levi e si soffermò a lungo nel rione Dirupo, esempio di architettura spontanea contadina, grande balcone sul paesaggio lunare dei calanchi. Doveva essere una location perfetta per l'inizio del film. *Rocco e i suoi fratelli* è, pertanto, intriso di elementi di cultura lucana: il pane di Matera, la collana di aglio appeso nella cucina di Rosaria, il suo vestito nero pieno di spilli e spilloni da fattucchiera demartiniana. La Basilicata, insomma, vive nel ricordo di quelle foto scattate durante il tour, come nell'ovale che Rosaria porta al petto, raffigurante il marito defunto. È una Basilicata da cui i protagonisti non riusciranno mai realmente a fuggire, e che ritorna anche nella prima sfida pugilistica di Simone, peso medio massimo della società Aurora di Milano, contro Vitolo, della società Virtus di Potenza. Uno scontro Lombardia-Lucania, dove la seconda è allo stesso tempo portatrice di 'virtù' (sani principi) e di 'negazione' (impotenza e costrizione all'emigrazione). Che l'autore avesse assimilato pienamente la cultura contadina lucana si evince anche da una scaletta di 12 punti compilata da lui stesso e conservata nel *Fondo Visconti*. Vi si legge: «L'apparizione di Rosaria e dei figliuoli alla discesa del treno [...] dev'essere con le grandi forme di pane assieme ai bagagli. Rosaria deve aver portato, a scopo di propiziazione, qualche segno, qualche specialità della sua terra d'origine (le ricchielle di pasta o i taralli legati fra loro con una cordicella, o il sacchetto di lenticchie)». Ancora: «Nella visita agli altri meridionali che affittano letti, può esserci in uno stanzino (ricordo delle abitudini campagnole) un tappeto di mele, o di cipolle rosse distese a terra [...] Nella prima casa di Rosaria, deve esserci la sfilata dei tegami al muro; davanti all'immagine della Madonna o del San Rocco, i poveri, che non hanno fiori, mettono basilico fresco». Infine, anche cenni alle tradizioni magiche del Sud: «Nella scena del medico [...] a casa di Rocco [...] si potrà mettere senza altro quella formula magica, che è forse il più forte richiamo a un legame non sopito con la terra d'origine». Cfr. T. MEGALE, *Visconti e la Basilicata*, Venezia, Marsilio, 2007.

<sup>10</sup> Si riporta qui uno stralcio della lettera del regista al Ministro Folchi pubblicata sul quotidiano l'Unità del 1961 e oggi conservata presso l'Archivio Visconti – Serie Corrispondenza della Fondazione Gramsci di Roma: «Signor ministro, leggo sui giornali le sue parole poco gentili nei confronti del mio film *Rocco e i suoi fratelli*. Le avrei lasciate volentieri senza commento se, oltre ad essere poco gentili, esse non fossero anche poco corrette e non investissero problemi che vanno oltre la mia persona, come quello della libertà d'espressione e della censura nel nostro paese. Ella, in sostanza, ha tenuto a far intendere che, se si fosse trattato soltanto della sua facoltà di ministro della Repubblica, *Rocco e i suoi fratelli* non sarebbe mai apparso sugli schermi o vi sarebbe apparso non so bene come e quanto clericamente mutilato. Ciò mi conferma nella già in me radicata convinzione che ogni briciolo di libertà di cui si riesce a godere nel nostro paese non lo si deve ai governanti della sua mentalità (che francamente ci si chiede come mai si trovano ad occupare posti di così grande responsabilità), ma alla vigilanza, alla resistenza e alla lotta dell'opposizione e dell'opinione pubblica democratica. Se a favore di *Rocco e i suoi fratelli* non vi fosse stata a suo tempo la grande protesta non soltanto della cultura italiana, ma dei partiti, della stampa, delle organizzazioni di sinistra si può essere certi, che dopo le sue odierne dichiarazioni, che al film sarebbe stato sottratto il diritto costituzionale di prender

realtà sociale poteva essere coniugata con le ragioni del grande spettacolo, attraverso la solidità di una struttura costruita sulle forme tradizionali del racconto: resistendo ai fermenti della modernità, *Rocco e i suoi fratelli* avvalorava nei fatti la possibilità di riportare sul cinema italiano l'attenzione internazionale, sopita dopo la stagione irripetibile del neorealismo, attingendo alla tradizione del grande romanzo europeo (nella cinematografia italiana gli anni '60 furono memorabili per qualità e quantità, sperimentazione e innovazione nonché espansione nei mercati mondiali basti come dato che i primi quattro titoli della classifica degli incassi furono *La dolce vita*, *Rocco e i suoi fratelli*, *La ciociara* e *Tutti a casa*).

La grande quantità di elementi e di prospettive finora elencati rivela la complessità, talora definita da certa critica come materia contraddittoria, dell'opera di Visconti che, da un lato punta alla realizzazione di una grande opera realista basata sul fenomeno della disgregazione sociale e che dall'altro intende sollevare la vicenda dalla cronaca all'epopea, dilatando cioè i fatti e i sentimenti del vero nella loro connessione con l'ideale della memoria letteraria, teatrale e musicale, concretizzando così nella pagina filmica quella sua concezione di cinema antropomorfo di cui si accennava all'inizio di questo intervento, e che è magistralmente sintetizzata nelle parole di un'intervista del 1943 del regista sulle pagine della rivista *Cinema*: «L'esperienza fatta mi ha soprattutto insegnato che il peso dell'essere umano, la sua presenza, è la sola 'cosa' che veramente colmi il fotogramma, che l'ambiente da lui creato, dalla sua vivente presenza, e che dalle passioni che lo agitano questo acquista verità e rilievo; mentre anche la sua momentanea assenza dal rettangolo luminoso riconurrà ogni cosa a un aspetto di non animata natura. Il più umile gesto dell'uomo, il suo passo, le sue esitazioni e i suoi impulsi da soli danno poesia e vibrazioni alle cose che li circondano e nelle quali si inquadrano. Ogni diversa soluzione del problema mi sembrerà sempre un attentato alla realtà così come essa si svolge dinanzi ai nostri occhi: fatta dagli uomini e da essa modificata continuamente».<sup>11</sup>

---

contatto con le larghe masse degli spettatori e di godere, in tal modo, di quel suffragio di pubblico che tutti conoscono e che – vale la pena di segnalarlo – ha consentito il più grande incasso italiano degli ultimi tempi, dopo quello della *Dolce vita*. Mi consenta, nel ricordarle pubblicamente questi fatti, signor Ministro, che un dato simile è, oltretutto, strettamente connesso a quella ripresa di prestigio culturale e industriale del cinema italiano della quale ella e i suoi funzionari non mancano abusivamente di vantarsi in occasione di relazioni e dichiarazioni ufficiali. Ecco perché le sue espressioni nei confronti del mio film io le ho trovate, oltre che poco gentili e poco corrette, nettamente contrarie a tutti gli interessi del cinema italiano, da quelli dei produttori a quelli degli autori, dei tecnici e dei lavoratori.»

<sup>11</sup> L. VISCONTI, *Il cinema antropomorfo*, «Cinema», NUMERO 173-174, Settembre-Ottobre 1943.