Alla corte di Re Luchino. Visconti visto dalla stampa dell'estrema destra laica

MAURO GIORI

All'uscita di *Ossessione* (1942) Visconti raccolse con cura le recensioni in due album suddividendole tra favorevoli e contrarie. Tra di esse, ve n'erano fatalmente molte provenienti da giornali allineati al regime e capaci persino di invocare «legnate»[1] per il regista di quella che venne accolta come un'opera di esemplare degenerazione. In seguito Visconti prese a ostentare disinteresse per la critica, fatta eccezione per alcuni recensori con cui intratteneva rapporti personali, e certamente non ha continuato a occuparsi di quella d'estrema destra. Non è però vero il contrario: il regista è stato infatti per molti anni un bersaglio di questa stampa, tanto da stabilire un poco invidiabile primato eguagliato solo da Pier Paolo Pasolini.

È possibile persino seguire il migrare di questi suoi oppositori (critici anzitutto, ma anche scrittori, giornalisti e burocrati) dal regime alla Repubblica. Lo scrittore Marco Ramperti, ad esempio, che nel 1944 attacca «quello sporco rigagnolo»[2] che è per lui *Ossessione*, diverrà il più sguaiato dei corsivisti di "Meridiano d'Italia"; Adriano Baracco, che l'anno prima su "Film" aveva apprezzato l'esordio di Visconti ma insinuava sul modo in cui Clara Calamai era «tenuta un

1 L.L., *Ossessione... di brutti film*, in: "Italia Giovane", 19 giugno 1943. I due album sono conservati presso la Fondazione Istituto Gramsci di Roma, Fondo Visconti, serie 7, unità 10, sottofascicoli 16 e 41.

2 M. Ramperti, *Incontri e letture*, in: "Stampa Sera", 6 maggio 1944.

po' in secondo piano da una regia banchettante con esagerato compiacimento sui muscoli di Girotti»[3], sotto lo pseudonimo Ugo Astolfo diverrà il critico cinematografico dello "Specchio".

"Candido" (1945-1961), "Meridiano d'Italia" (1946-1962), "Il Borghese" (1950-1994) e "lo Specchio" (1958-1975), su cui concentreremo l'attenzione, sono solo quattro delle testate che nel dopoguerra raccolgono le spoglie della cultura di destra transitata dal regime[4]. Le differenze che le separano non sono trascurabili, soprattutto nel rapporto che intrattengono con il ventennio, variabile tra la nostalgia dichiarata e l'atteggiamento più prudente di una destra «non più fascista ma nello stesso tempo estranea all'antifascismo»[5]. Ma queste differenze, così come le vicissitudini interne delle singole testate, non impediscono loro di riflettere nell'insieme un immaginario coerente, fondato – nella sintesi di Germinario – sull'avversione per l'antifascismo, per la modernità, per la Repubblica e per il comunismo[6]. Una consonanza, come vedremo, riscontrabile anche nell'atteggiamento assunto da questi giornali nei confronti di Visconti.

1. L'insostenibile leggerezza di uno smoking dai risvolti rossi

A fronte di un immaginario così composto, in cui la milizia patria rappresenta un nervo scoperto, non sorprende che *Senso* (1954) venga criticato per la sua rilettura gramsciana del Risorgimento. Sorprende semmai la pacatezza dei toni[7], ancora lontani dall'aggressività di cui i rotocalchi dell'estrema destra daranno prova in seguito, ad esempio quando Baracco definirà *Senso* «uno stupendo vassoio con sopra una carogna in putrefazione»[8]. Anche nel caso di "Meridiano", benché i suoi recensori siano sempre suscettibili quando la guerra è coinvolta o anche solo evocata in metafora, le espressioni salaci sono per ora riservate al neorealismo, con i suoi soggetti «trovati nelle pattumiere e nelle fogne dei suburbi»[9], i suoi «vergognosi e menzogneri miti della "liberazione"»[10], i suoi

3 A. Baracco, *Dalle zero alle 24*, in: "Film", a. VI, n. 23, 5 giugno 1943, p. 5.

4 Cfr. M.B. Sentieri, *Dal neofascismo alla nuova destra. Le riviste 1944-1994*, Roma, Nuove Idee, 2007.

5 R. Liucci, *L'Italia borghese di Longanesi. Giornalismo politica e costume negli anni '50*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 194.

6 Cfr. F. Germinario, *Da Salò al governo. Immaginario e cultura politica della destra italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005. È altresì significativo che vi siano firme comuni a diverse redazioni: ad esempio, le differenze tra "Candido" e "Il Borghese", pur rilevanti, non impediscono a Giovannino Guareschi di collaborare con quest'ultimo quando il suo giornale viene chiuso.

7 Cfr. Mario Monti, *Senso*, in: "Il Borghese", 4 febbraio 1955, e Marco Monti, *Dalle cannonate di Custoza ai carri di El Alamein*, in: "Meridiano d'Italia", 13 febbraio 1955.

8 U. Astolfo, *Le stelle putrefatte*, in: "lo Specchio", 3 ottobre 1965, p. 31.

9 L. Jocca, *Decima Musa*, in: "Meridiano d'Italia", 2 marzo 1952, p. 3.

10 E. Canevari, *Cinema italiano*, in: "Meridiano d'Italia", 26 ottobre 1952, p. 3.

«concimi merdosi»[11]. Visconti invece non provoca ancora insofferenza e in questi anni non è fatto oggetto di attenzioni privilegiate, come del resto non lo è lo spettacolo in generale: composto di sole quattro pagine fino al 1950, "Meridiano d'Italia" si occupa quasi esclusivamente di politica e di storia recente. Per il primo pezzo polemico sul cinema occorre aspettare il 1951, così come per la prima rubrica di recensioni[12], la cui attenzione si sposta presto dal cinema al teatro. Tuttavia, anche i giudizi sugli allestimenti viscontiani di *Morte di un commesso viaggiatore* e di *Zoo di vetro* suonano tutto sommato moderati e risultano funzionali a una controversia di più ampio respiro (quella contro l'esterofilia dei soggetti), con la sola aggiunta di una nota contro il teatro di regia, d'altronde indirettamente elogiato in quanto pur sempre fonte di uno spettacolo discreto nel primo caso e dell'unica versione capace di adattare le nevrosi di Tennessee Williams per il pubblico italiano nel secondo[13]. Per il resto, *La terra trema* (1948) è appena citato in una serie di articoli dedicati a ricostruire il modo in cui i comunisti, non potendo fare aperta propaganda senza perdere l'appoggio del pubblico, preferirebbero mimetizzarsi con apporti di sceneggiatura e regia apparentemente privi di risvolti politici[14], mentre *Le notti bianche* (1957) riscuote misurati apprezzamenti, al punto che si esprime l'augurio che Visconti trovi i soldi per fare un nuovo film nonostante la crisi[15].

Alla fine del decennio però qualcosa cambia irreversibilmente il rapporto con Visconti. Annunciando la lavorazione di *Rocco e i suoi fratelli* (1960), il giornale si concede un primo affondo, ancora misurato: «[…] senza nulla togliere al merito di Luchino Visconti, perché questo regista va sempre in cerca di soggetti che han sempre da farsi perdonare qualcosa dalla vita?»[16]. A settembre si colloca orgogliosamente fuori dal coro approvando la scelta della giuria di Venezia: nell'oltraggio generale di chi ritiene sopravvalutato *Le passage du Rhin* (*Il passaggio del Reno*) anche quando non si voglia compromettere con un appoggio esplicito a Visconti, "Meridiano d'Italia" difende il film di André Cayatte dalle accuse di essere «"fascista" o "nazista" […] per il semplice fatto che i personaggi tedeschi non sono dipinti con la solita tavolozza conformista del dopoguerra, come gente bieca, selvaggia, truce e bestiale; ma hanno caratteristiche umane come tutti gli altri», e di conseguenza si compiace di descrivere un Visconti furioso che abbandona

11 M. Ramperti, *Crollo d'un baraccone*, in: "Meridiano d'Italia", 26 settembre 1954, p. 3.

12 In precedenza compaiono solo, nel 1946, la rubrica "Tra le quinte dello spettacolo" (dedicata ad aneddoti e folclore popolare legato a cinema e teatro, ma non a un vero e proprio esercizio critico) e, nel 1949, una serie di articoli in cui Ramperti rievoca la sua esperienza del cinema in lavorazione a Salò.

13 Cfr. G. Stacchini, *Lampare*, in: "Meridiano d'Italia", 29 aprile 1951, e Id., *Esterofilia a teatro*, in: "Meridiano d'Italia", 13 maggio 1951.

14 Cfr. A. Bolzoni, *Falliscono i film comunisti*, in: "Meridiano d'Italia", 14 febbraio 1954.

15 Cfr. A. Bolzoni, *Cinema*, in: "Meridiano d'Italia", 11 febbraio 1958.

16 A. Desmain, *Rocco, il cocco di Luchino*, in: "Meridiano d'Italia", 24 aprile 1960, p. 11.

immantinente Venezia[17]. A distanza di qualche settimana prende inoltre posizione a favore dell'intervento della magistratura e quindi dell'oscuramento in proiezione dei punti ritenuti scabrosi: di fronte alla «sinistra sporca» e a coloro i quali «dovendo fare del teatro o del cinema ricorrono, per fare presa sul pubblico o per dar sfogo ai loro istinti, alle oscenità di ogni genere», "Meridiano" è persino disposto, con malcelato sforzo, a dichiarare che «si può dare ragione anche al Governo Fanfani» e a una censura addirittura «coraggiosa»[18].

Sin qui le ragioni della polemica sembrano legate nuovamente alle modalità di rappresentazione della guerra e a generiche questioni di moralità che coinvolgono sì Visconti, ma accanto a Fellini e a tutta una schiera di imitatori che stanno accelerando il processo di erotizzazione della cinematografia italiana. Una virata fortemente sentita se il giornale arriva ad avallare l'operato di una DC che ha appena chiuso le porte al MSI dopo il disastroso naufragio di Tambroni. Se infatti la difesa di un film accusato di fascismo si accorda pienamente con la linea editoriale della rivista, l'anticomunismo (su questa come su tutte le riviste che andiamo considerando) si accompagna di solito ad altrettanta diffidenza nei confronti del partito di maggioranza relativa, soprattutto perché reo di rinnegare i trascorsi fascisti di molti suoi rappresentanti. Nemmeno la posizione sulla censura può dirsi scontata se si considera come sia più diffusa nell'ultradestra la tesi della sua sostanziale inutilità, o peggio di una sua esizialità (perché fonte di pubblicità) rispetto alla quale si preferirà dare appoggio alla magistratura. La svolta va posta sullo sfondo della trasformazione radicale subita da "Meridiano" nel 1959 quando, conclusa la pubblicazione di una biografia a puntate di Mussolini che ne aveva monopolizzato le pagine per quasi due anni, adotta il modello del rotocalco e si apre ad argomenti variegati. Occorre inoltre tenere presente come *Rocco e i suoi fratelli* inneschi una reazione a partire da contenuti oggettivamente provocatori, aggravati dallo sfruttamento ideologico del film fatto da una sinistra incurante di deformarne in parte il senso. Visconti può infatti ora tornare a forme e contenuti che aveva già fatto affiorare nei suoi esordi sia cinematografici sia teatrali (aggirando la censura fascista e approfittando della sua temporanea abolizione nell'immediato dopoguerra) e che erano stati poi inibiti dalla censura restaurata da Andreotti (tanto a teatro quanto al cinema), come accade con l'affossamento di tutti gli adattamenti di Tennessee Williams progettati da Visconti tra il 1954 e il 1957[19].

Tuttavia queste considerazioni non bastano a comprendere la portata del mutamento e il motivo per cui si instaura una campagna stampa che non muterà

17 N. Frati, *È caduto il festival dell'"apertura"*, in: "Meridiano d'Italia", 18 settembre 1960, p. 29.

18 Cfr. s.n., *L'equivoca Arialda*, in: "Meridiano d'Italia", 27 novembre 1960, p. 34. Cfr. anche XYZ, *L'offensiva dei pornografi*, in: "Meridiano d'Italia", 4 dicembre 1960.

19 Cfr. M. Giori, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*, Milano, Libraccio, 2011, pp. 186-188. Sui rapporti tra Visconti e il teatro di Tennesse Williams si veda ora A. Clericuzio, *Tennessee Williams and Italy. A Transcultural Perspective*, London, Palgrave, 2016

toni e contenuti di fronte a più innocui lavori successivi e che coinvolge tutta la stampa di destra, al di là del caso specifico dell'organo del MSI. Occorre dunque guardare a un quadro più ampio, di cui cinema e teatro sono parte integrante ma non costituiscono la totalità.

Facciamo un passo indietro fino alla prima delle *Notti bianche*, in occasione della quale Mario Tedeschi pubblica un articolo tanto più significativo se si considera che appena due settimane dopo rileverà "Il Borghese", lasciato da Longanesi in cattive acque finanziarie, e ne occuperà la redazione con i collaboratori più apertamente neofascisti. Rileggiamone le prime righe:

> La sera del sei settembre, un certo pubblico accorso a Venezia alla prima di *Notti bianche* (regia di Luchino Visconti), parve interessato, più che alla cinematografia, alle notizie giunte da Londra nella mattina. Tali notizie venivano definite, da un giovanotto in *smoking* con risvolti rossi, "elettrizzanti"[20].

La notizia cui si fa riferimento è la pubblicazione (appena due giorni prima) del rapporto della commissione Wolfenden, che dopo tre anni di lavori si era pronunciata a favore della depenalizzazione dell'omosessualità in Gran Bretagna. A Tedeschi delle *Notti bianche* non importa nulla: la sua è un'osservazione "di costume" che gli serve solo per introdurre la tesi secondo la quale l'omosessualità si starebbe diffondendo in Italia in modo epidemico e soprattutto nel mondo dello spettacolo, attraverso reti di potere che controllano l'accesso alla professione ed esercitano un'influenza nefasta sul pubblico. Il tutto nella forma approssimativa e priva di riscontri documentabili propria del gossip, che si serve di insinuazioni indirizzate a chi possa e voglia intendere: non saranno certamente stati pochi i lettori capaci di riconoscere il ritratto di Visconti laddove Tedeschi scrive che «basta trascorrere un paio d'ore al tavolo di un caffè di via Veneto, per rintracciare sommariamente i militi di questa grande armata», a cominciare da «un noto regista, ricchissimo e di sinistra, al quale molti giovani attori devono pagare il pedaggio con le loro primizie»[21].

Ora, il nesso tra Visconti, questo gruppo di spettatori accomunati da un'identità resa inequivocabile – agli occhi del lettore ideale della rivista – dall'eccentricità dell'abbigliamento e dalla leziosità dell'espressione, e la tesi esposta nella parte rimanente dell'articolo può apparire effimero e in ultima analisi insignificante. E lo sarebbe in effetti se l'attacco rappresentasse un caso isolato: lo si potrebbe allora lecitamente attribuire a semplici idiosincrasie del nuovo direttore del "Borghese". Si dà invece il caso contrario, tanto che l'interesse dell'articolo risulta essere direttamente proporzionale all'apparente fragilità del nesso intorno a cui si articola. Interesse anche maggiore se si considera come l'incipit non sia nemmeno motivato da una reazione, che sarebbe facilmente comprensibile, a manifestazioni clamorose come quelle che avevano accompagnato la prima di

20 M. Tedeschi, *Noi, la minoranza*, in: "Il Borghese", 13 settembre 1957, p. 411.

21 *Ibidem*.

Adamo nel 1945 o quelle della prima di *Rocco e i suoi fratelli*, di cui Ramperti ci ha lasciato una colorita descrizione:

> Il popolo di Milano [...] l'ha fischiato con una veemenza, un'insistenza, una prepotenza che non hanno lasciato dubbi circa i suoi reali sentimenti e i suoi naturali orientamenti [...] insorgendo a ogni sua battuta sudiciosa con urla che non osiamo riferire, allusive a vere o presunte, spirituali o personali anormalità dell'autore. [...] Ha voltato ancora quel nome di diminutivo, mutandolo però da maschile in femminile, o convertendo una "elle" in una "bi". Luchino è diventato Buchino. I gesti hanno inciso le parole[22].

La si confronti con quanto lo scrittore insinuava senza remore nel già ricordato commento a *Ossessione* del 1944 a proposito di un regista che «è il benemerito che tutti sanno, sia nel costume personale che in quello politico, promotore di sottoscrizioni antifasciste in quel belluino 25 luglio, che fu il vero giorno della cuccagna per tutti i pervertiti, o di fatto o di pensiero»[23]. Si vede come Visconti non sia l'unico a riprendere il filo di un discorso interrotto dalle convenienze postbelliche: è quello che fanno anche i suoi oppositori d'estrema destra rimettendo al centro delle loro osservazioni la vita privata di Visconti con l'aggiunta del suo riflesso pubblico, ovvero l'affiorare di una sottocultura omosessuale organizzata tra l'altro in claque legate a registi di punta[24].

Quelli di Tedeschi e Ramperti sono due esempi tutt'altro che isolati (ne vedremo molti altri) di come la destra elegga Visconti a emblema di una società che si è venuta configurando a causa della sinistra ma con la complicità democristiana. Il nuovo trattamento riservato al regista è cioè legato a un cambiamento di rotta più generale delle riviste di destra che viene esplicitato al meglio ancora dal "Borghese" in un commento sulla crescente diffusione in Italia di una rivista prodotta dal movimento omofilo francese:

> I Lettori vorranno darci atto della estrema prudenza dimostrata dal "Borghese" nel trattare gli argomenti della morale sessuale; prudenza suggerita non da ipocrisia, ma dalla convinzione che certe questioni ognuno debba liquidarle a suo modo, nell'am-

22 M. Ramperti, *Cronaca Bizantina*, in: "Meridiano d'Italia", 6 novembre 1960, p. 23.

23 M. Ramperti, *Incontri e letture*, cit.

24 Questa sorta di "indotto" socio-culturale, deliberatamente ignorato dalla sinistra, appare essere stato particolarmente vistoso se Orio Vergani ne registra nel proprio diario la presenza persino alle prove della *Traviata* scaligera del 1956: «Il foyer è popolato di anfibi: sembra addirittura di passare mezz'ora nei corridoi di un congresso omosessuale, riunito per festeggiare e per dare tutto il suo incondizionato appoggio all'anfibio numero uno che sta in platea attorniato dai suoi aiutanti, con il suo viso da condottiero arcigno. Omosessuali, di tutte le età, di tutte le misure: giovani dai capelli "alla novizia"; vecchi gentiluomini calvi dagli occhi di odalisca; anfibi pingui con la figura da eunuchi; anfibi glabri, anfibi villosi; altri timidi, altri autoritari. La conversazione è sinuosa, accorta, carica di sottintese invidie ma vigilata da una buona alleanza. [...] Sull'altro piatto della bilancia, un discreto numero di lesbiche. [...] L'eterosessuale – siamo in pochi – gira fra un gruppo e l'altro, come l'esploratore disceso in un'isola popolata da genti sconosciute. Eppure, come tutto appare pacifico e regolare» (*Misure del tempo. Diario 1950-1959*, Milano, Leonardo, 1990, p. 379).

bito riservato della propria vita individuale. Sennonché, la pubblicazione sulla rivista *Arcadie* di alcune corrispondenze dall'Italia, ha dimostrato come ormai quella che potremmo chiamare la "corrente deviazionista" intenda passare alla propaganda scoperta delle proprie idee[25].

Trattandosi di un corsivo redazionale che introduce una lettera aperta, ha il valore di una vera e propria dichiarazione di cambio di linea editoriale, la cui portata può meglio essere intesa raffrontandolo con un articolo in cui, appena cinque anni prima, si dava notizia della nascita della medesima rivista, ma con divertita ironia[26]. Si otterrebbe il medesimo risultato paragonando quanto viene ora scrivendo "Meridiano d'Italia" con le opinioni espresse sulle sue pagine dallo scrittore Piero Girace nel 1951, quando accusava tutti gli avanguardisti di essere «pederasti e invertiti», ma rifiutava ancora di credere che sarebbero stati «questi "messeri", che non sono né maschi né femmine», a vincere la battaglia, perché privi di «quella virilità tanto necessaria per fare dell'arte seria e duratura»[27]. O ancora registrando come "Candido" avesse affrontato questi argomenti commentando i contenuti dei primi lavori teatrali di Visconti (fig. 1)[28], mentre ora non si fa scrupolo di attaccare anch'esso direttamente la persona del regista, come vedremo.

Il quadro complessivo dovrebbe a questo punto essere più a fuoco: l'articolo di Tedeschi non è che una delle prime enunciazioni di un argomento ricorrente in quel panico morale intorno all'omosessualità[29] che dalla fine degli anni cinquanta va a sostituire il silenzio della rimozione voluta da democristiani e legislatori della Repubblica, con l'assenso dell'opposizione comunista e sulla scorta del concetto (morale e giuridico ad un tempo) del pudore. Un silenzio complessivamente sottoscritto anche dai rotocalchi di destra che, in merito al cinema, raramente si spingono oltre qualche affondo sull'opportunismo con cui la DC sfrutta le maggiorate per risanare il cinema (un orizzonte polemico cui Visconti rimane per ovvie ragioni estraneo). Intorno alla legge Merlin però lo scenario muta radicalmente: con il suo strascico di dibattiti[30], l'iter della legge contribuisce in modo decisivo all'erotizzazione dell'intera sfera mediale, e lo stesso "Borghese" sosterrà tale nes-

25 [Redazionale], *Il sesso di ognuno*, in: "Il Borghese", 24 dicembre 1959, p. 1017. Su *Arcadie* si veda J. Jackson, *"Arcadie": sens et enjeux de 'l'homophilie' en France, 1954-1982*, in: "Revue d'histoire moderne et contemporaine", nn. 53–54, 2006.

26 Cfr. L. Grigioni, *I bellissimi devono lavorare*, in: "Il Borghese", 3 settembre 1954.

27 P. Girace, *Pederastia e snob*, in: "Meridiano d'Italia", 1 aprile 1951, p. 3.

28 Cfr. anche Florindo, *"Adamo" di Achard*, in: "Candido", 22 dicembre 1945 e G. Mosca, *La via del tabacco*, in: "Candido", 15 dicembre 1945.

29 Sul concetto di panico morale cfr. almeno K. Thompson, *Moral Panics*, Routledge, London/New York, 1998.

30 Cfr. S. Bellassai, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Carocci, 2006.

so, definendo il cinema che ne è conseguito un «surrogato dei bordelli»[31]. È questo il momento in cui al silenzio inizia a sostituirsi una straordinaria loquacità e la stampa della destra radicale, preso atto del fallimento della rimozione, considera superfluo qualsiasi tentativo di assecondarla oltre (diversamente da quanto fa una parte della cultura cattolica). Preferirà d'ora in poi invece squadernare in tutta la sua virulenza una decadenza che è allo stesso tempo politica, sociale e culturale, presentandosi come la sola paladina della moralità e dei valori della tradizione.

Questa sintesi non rende la complessità del contesto[32], ma basta a inquadrare gli articoli su cui ci siamo soffermati e a comprendere come Visconti si ritrovi bersaglio privilegiato di una controffensiva che ha per campo di battaglia il sesso e per oggetto primario di contesa l'omosessualità, laddove il primo è indice principale della decadenza sociale del paese, la seconda rappresenta invece l'offesa suprema all'ideale maschilità venerata dalla cultura di destra (che andrebbe reinserita in posizione centrale fra i tratti dell'immaginario inventariati da Germinario, con il suo corollario di morale sessuale fondata sulla famiglia tradizionale e su un netto dualismo di genere). Bersaglio privilegiato e non casuale: la scelta si deve ovviamente al suo rilievo nel pantheon culturale della sinistra e al non aver mai taciuto le sue inclinazioni, ma anche all'aver utilizzato sin dai suoi esordi il privato come strumento di interpretazione storica (e ovviamente al contempo la Storia come pretesto per inscenare il privato) secondo un'estetica fondata su una complessa visione del melodramma il cui senso e la cui profondità sfuggono a una sinistra che giungerà a riconoscere il portato politico del privato solo dalla fine degli anni sessanta. La destra ne intuisce invece il rilievo, benché per pura e semplice reazione allergica, e prende atto che quel medesimo intreccio tra politico e privato che era al fondo del lavoro di Visconti è divenuto ora, più in generale, un aspetto ineludibile della società italiana e della sua industria culturale, di cui si attribuisce la responsabilità anzitutto al PCI, che sarebbe andato «mescolando tutte le varietà di tendenza anticattolica e anti-nazionale condite di piccantissime salse a base di erotomania e omosessualità fino a sfornare un grosso ed equivoco pasticcio al quale hanno dato il nome di cultura»[33].

Nei discorsi che si vanno a intavolare intorno a Visconti, l'omosessualità non è dunque solo un'aggiunta indiscreta ma trascurabile, una semplice aggravante moralistica di un'aggressione politicamente motivata che avrebbe potuto altrimenti contentarsi di stroncare il lavoro del regista. Anche quando sia poco più di un pettegolezzo finalizzato all'offesa, trascende il piano meramente biografico per coinvolgere aspetti dell'esercizio della professione (ad esempio rapporti con attori e collaboratori), nonché dell'estetica, della poetica e della fede politica

31 Cfr. F. Sarazani, *Il surrogato dei bordelli*, in: "Il Borghese", 15 dicembre 1974.

32 Cfr. M. Giori, *Homosexuality and Italian Cinema. From the Fall of Fascism to the Years of Lead*, London, Palgrave, 2017 (tr. it., *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, Torino, UTET, 2019).

33 G. Nelson Page, *Zibaldone*, in: "lo Specchio", 5 marzo 1961, p. 37.

dell'autore. Solo tenendo conto di tutti questi aspetti, saldati in una complessa formazione discorsiva, l'immagine di Visconti restituita dalla stampa dell'estrema destra può dirsi completa, intendendo per immagine – al modo degli studi sul divismo – l'insieme di discorsi di varia natura ruotanti intorno all'opera e all'artista che fanno parte delle consegne di visione recapitate paratestualmente allo spettatore. Ovvero, nelle parole del "Borghese", «chi *sapeva*, anche *vedeva*»[34].

2. Trenta porcate o cinquanta?

Appena un mese dopo l'intervento sulle *Notti bianche*, "Il Borghese" dedica a Visconti la prima di una lunga serie di quelle famigerate «fotografie "crudeli" usate come arma di satira»[35] – soprattutto grazie al contrasto tra didascalia e immagine, o anche tra immagini affiancate – che sono un suo marchio di fabbrica. Visconti vi è ritratto in uno dei suoi lussuosi salotti, la didascalia è tagliente: «La sinistra che soffre» (fig. 2). La critica al «bifrontismo»[36] del regista – il contrasto tra retaggio familiare e ideologia marxista che è uno dei motivi ricorrenti dei suoi detrattori – mette ancora al centro politica e satira sociale, ma come abbiamo visto si stanno affilando le armi per portare in primo piano quanto sino ad ora era rimasto sullo sfondo. È ciò che accade soprattutto con il passaggio della rubrica di recensioni cinematografiche, intorno alla metà del 1960, da Luigi Compagnone al più militante Claudio Quarantotto, il cui cavallo di battaglia è da subito proprio l'opposizione a quello che di volta in volta chiama «neoerotismo»[37], «mammellismo cinematografico»[38], «cinema porcellone» e «peripatetico»[39], ovvero, nella sua stessa ricostruzione, l'erotizzazione conseguita alla degenerazione del neorealismo voluta da Andreotti ma cavalcata dal PCI perché gradita al pubblico. Puntualmente, anche la successiva immagine dedicata a Visconti è di tenore completamente diverso nella sua contrapposizione tra il sobrio erotismo di un balletto d'antan a soggetto biblico e quello maliziosamente insinuato in uno scatto di scena che ritrae Visconti mentre dà indicazioni a Renato Salvatori per la sequenza della morte di Nadia in *Rocco e i suoi fratelli* (fig. 3)[40].

34 C. Quarantotto, *Il regista "di strada"*, in: "Il Borghese", 28 marzo 1976, p. 976.

35 M. Tedeschi, *Quarant'anni e un giornale*, in *Guardiamoci in faccia. 1950-1990*, Milano, Le Edizioni del Borghese, 1990, p. 6.

36 F. Sarazani, *Luchino e i suoi "compagni"*, in: "Il Borghese", 26 ottobre 1969, p. 498.

37 C. Quarantotto, *I "rivoluzionari" della Mostra cinematografica veneziana*, in: "Il Borghese", 10 marzo 1960, p. 399.

38 C. Quarantotto, *Le cosce del neorealismo*, in: "Il Borghese", 21 luglio 1960, p. 111.

39 C. Quarantotto, *Scoraggiare il cinema*, in: "Il Borghese", 28 luglio 1960, p. 151.

40 La stessa fotografia è utilizzata con le medesime allusioni anche da "Mascotte Spettacolo" nel numero del 30 ottobre 1960 per illustrare la prima parte di un reportage in quattro puntate sull'invasione del cinema da parte degli omosessuali, firmato da Adriano Baracco.

Nessun articolo successivo manca di tornare sull'argomento, a cominciare da una lettera aperta di Quarantotto a Giancarlo Pajetta, reo di aver difeso pubblicamente Visconti dopo la mancata premiazione del film definendolo «genio italiano»[41]: nulla irrita di più, o fornisce miglior pretesto a questa stampa, di una corda nazionalista fatta stonare, sicché la replica fa presente che a ritenerlo tale sono solo i cosiddetti "settembrini", cioè gli omosessuali che invadono Venezia nei giorni del festival (gli stessi in cui si era imbattuto Tedeschi alla prima delle *Notti bianche*). È poi la volta del critico televisivo, il futuro cofondatore del Bagaglino Luciano Cirri, che relaziona su un'assemblea di protesta contro le minacce a *Rocco* in difesa di un cinema che «non ha molti ideali: ma nella simpatia del sedere e nella funzione strumentale dei mezzi antifecondativi crede con fermezza e passione» e contro cui nulla può una censura succube del «*clan* comunisteggiante e pederastaiolo oggi in voga»[42]. Pochi giorni dopo, in occasione della lettura pubblica dell'*Arialda* organizzata in risposta al sequestro, Cirri si abbandona a nuove insinuazioni sui «raffinatissimi fratellini» di Testori e Visconti e sullo «spirito di cavalleria che imporrebbe di non maltrattarli nemmeno con un fiore»[43].

Quando, di fronte a *Boccaccio '70* (1962), Quarantotto commenta che il regista, «con il suo corteo di cinematografiche mondane e cinematografici e non omosessuali», ha affidato «la sua protesta erotica ai camerieri», mette in chiaro che d'ora in poi non sarà più una questione di estetica[44]: qualsiasi cosa faccia, Visconti sarà valutato secondo altri parametri.

A differenza di Quarantotto, Pietro Bianchi non era un militante d'assalto: non era insomma disposto a mettere in secondo piano il proprio gusto per opportunità ideologiche. Ugualmente, "Candido" non era "Il Borghese", lo si è già accennato: eppure anche attraverso le pagine del giornale fondato da Guareschi è possibile ricostruire un'evoluzione del rapporto con Visconti in tutto analoga a quella del "Borghese" e del "Meridiano". Se dunque Bianchi non lesina elogi a *Rocco*[45], nelle stesse settimane tutt'intorno al suo apprezzamento proliferano commenti di salomonica prudenza. Quando l'amministrazione provinciale nega il permesso di girare la morte di Nadia all'Idroscalo per salvarne il buon nome, "Candido" critica sia la provocazione viscontiana sia l'ipocrisia insita nella negazione del degrado della periferia milanese da parte della politica[46]; poi fustiga il primo Ministro del Turismo, dello Sport e dello Spettacolo, Umberto Tupini, quando minaccia di arrogarsi facoltà di supercensura ma riconosce la necessità di

41 Cfr. C. Quarantotto, *Rocco, Pajetta e i "settembrini" di Venezia*, in: "Il Borghese", 22 settembre 1960.

42 L. Cirri, *Tutti gli uomini di Visconti*, in: "Il Borghese", 10 novembre 1960, p. 765.

43 L. Cirri, *Luchino e i suoi fratelli*, in: "Il Borghese", 24 novembre 1960, p. 836.

44 C. Quarantotto, *Boccaccio '70*, in: "Il Borghese", 5 aprile 1962, p. 559.

45 Cfr. Volpone, *Quattro buoni film a Venezia*, in: "Candido", 18 settembre 1960.

46 Cfr. s.n., *Dei delitti e delle pene*, in: "Candido", 1 maggio 1960.

opporsi all'erotismo dilagante nel cinema[47]; ancora, elogia il telegramma dell'onorevole democristiano Giovanni Battista Migliori in appoggio ai magistrati milanesi che hanno oscurato *Rocco* ma non vuole passare per moralista[48]. Si tratta di brevi annotazioni ospitate in rubriche redazionali che rispecchiano l'indirizzo generale del giornale, fondato anche in questo caso sull'anticomunismo, sia pure con l'ambizione di non essere confuso con la destra clericale.

Fedele alle sue origini di foglio satirico, il giornale pubblica intanto decine di vignette sull'erotizzazione del cinema e sulla censura, spesso facendo diretto o indiretto riferimento a Visconti, dalle polemiche veneziane intorno alla mancata premiazione di *Rocco e i suoi fratelli* (fig. 4) agli oscuramenti del film disposti dal magistrato Carlo Trombi (fig. 5), fino ad arrivare all'*Arialda* (fig. 6). È questo il momento in cui ogni remora viene abbandonata, grazie soprattutto al futuro cofondatore del "Giornale", Giorgio Torelli, che accusa Visconti (in un articolo accompagnato da una lettera aperta al sottosegretario Helfer) di voler «consolidare, con due ore di pornografia terra-terra, il già impallidito successo toccato in *Rocco* al lancio delle mutandine»[49] e sostiene la necessità di riformare l'istituto censorio risolvendo il contrasto con la magistratura, foriero di contraddizioni che offrono alla sinistra l'occasione per montare campagne dalle ovvie ricadute auto-promozionali[50]. La censura viene comunque difesa in quanto istituto indispensabile e la scelta di Helfer di bocciare per due volte il copione dell'*Arialda* elogiata come un esempio di decisionismo da imitare contro opere come *Rocco*, che «per le sinistre ha il merito di aver portato in prima assoluta sulla scena italiana un omosessuale in azione, un paio di mutandine tirate sulla faccia del protagonista e numero dieci coltellate sul corpo sempre più floscio di una "squillo"»[51].

Dopo questo attacco, anche le rubriche redazionali abbandonano ogni prudenza. Quando *L'Arialda* arriva in scena con un divieto ai minori di 18 anni, all'«abuso di potere» denunciato dalla sinistra "Candido" contrappone l'«abuso di disgusto»: «A parte la considerazione che la regia è di Visconti, il provvedimento si imponeva per la messe di "squillo", rivoltati e beccaccioni che lo scrittore "cattolico" convoglia in scena»[52]. Visconti costituisce dunque in sé una ragione bastevole per un divieto quanto i contenuti dell'opera, e quando la commedia va finalmente in

47 Cfr. s.n., *Dei delitti e delle pene*, in: "Candido", 3 luglio 1960.

48 Cfr. s.n., *Giro d'Italia*, in: "Candido", 30 ottobre 1960.

49 G. Torelli, *Le mutandine per bandiera*, in: "Candido", 4 dicembre 1960, p. 8.

50 Questa «borsa dello scandalo» (A. Perrini, *L'Arialda segreta*, in: "lo Specchio", 20 novembre 1960, p. 22) è un altro motivo ricorrente della stampa di destra, secondo la quale i comunisti indulgerebbero nella provocazione al preciso scopo di scatenare la persecuzione dell'opposta parte politica, per potersene poi lamentare. Cfr. anche, ad esempio, s.n., *L'equivoca Arialda*, in: "Meridiano d'Italia", 27 novembre 1960, p. 34.

51 G. Torelli, *Le mutandine per bandiera*, cit., p. 9.

52 s.n., *Giro d'Italia*, in: "Candido", 25 dicembre 1960, p. 2.

scena tagliata, ecco dimostrato «che quelle battute più spinte non erano affatto necessarie», tanto che si immagina il regista contrattare cinicamente

> come si addice ai campagnoli quando discutono il prezzo di un bue o di un cavallo.
> – Facciamo trenta porcate?
> – Cinquanta.
> – Trentacinque?
> – Lo giuro che io ci rimetto…[53]

I toni sono ancora più accesi contro chi, da sinistra, critica «le mostruose parate di una ricchezza ripugnante» del Sant'Ambrogio scaligero, cui il giornale oppone «una *controparata* altrettanto ripugnante, quella delle mutande brandite da un gruppo non di rivoltosi ma di rivoltati che trova in Visconti e Pasolini i suoi littori», per tacere del famigerato gesto con cui Visconti reagisce alle escandescenze di una parte del pubblico alla prima dell'*Arialda*: «Ci vorrebbe mandare là dove a lui piace andare»[54], chiosa il giornale. Nei pochi mesi che lo separano dalla chiusura, "Candido" non perde occasione per tornare a manifestare il suo pieno sostegno a censori e magistrati, in particolare ritraendo il «galantuomo» Carlo Trombi in lotta contro il «terzo sesso» mentre attende «impavido l'urto delle sinistre, degli efebi iscritti e degli esteti progressisti» ed elogiandolo quando, all'inaugurazione del nuovo anno giudiziario, si vanta del suo rifiuto di stringere la mano al «pederastissimo» Visconti[55]. A dare manforte a Torelli si aggiunge Giovanni Durando (il giurista chiamato da Guareschi a collaborare a "Candido" sin dal 1954) che accusa le «produzioni pseudo-letterarie e pseudo-artistiche» di diffondere il «nuovo verbo che sta minando alle radici l'anima e il corpo degli adolescenti e dei giovani» e di fronte al quale è necessario garantire la «"conservazione della società" dagli assalti dei lenoni e degli invertiti»: ecco dunque che «la famiglia […]; le letture e gli spettacoli educativi […]; la correttezza amministrativa e politica; i rapporti naturali tra i due sessi; il dovere di obbedienza» sono giudicati «di gran lunga più important[i] della lotta contro la miseria, l'analfabetismo, la disoccupazione»[56]. Con maggior sintesi Guareschi stesso, in prima pagina, definisce «mondo dei "merdaioli"» i difensori di Visconti quando *L'Arialda* viene sequestrata[57], e ormai il collasso della distinzione tra pubblico e privato si è consumato anche sulle pagine di "Candido", al punto da intitolare *Il fante alla Luchino Visconti* un sevizio inteso a manifestare offesa contro il socialista "ABC", reo di aver infangato il buon nome dell'esercito con un'inchiesta

53 s.n., *Dei delitti e delle pene*, in: "Candido", 8 gennaio 1961, p. 11.

54 s.n., *I milioni degli altri*, in: "Candido", 8 gennaio 1961, p. 4.

55 G. Torelli, *Altolà ai sovversivi della morale*, in: "Candido", 29 gennaio 1961, pp. 8-9. Si vedano anche le posizioni analoghe espresse dal direttore in risposta alla lettera di un lettore nel numero del 12 marzo 1961; G. Torelli, *Milano si difende*, in: "Candido", 19 marzo 1961; e G. Pillon, *Il castigamatti dei professionisti della pornografia*, in: "Candido", 16 luglio 1961.

56 G. Durando, *La battaglia per la morale*, in: "Candido", 5 febbraio 1961, p. 10.

57 G. Guareschi, *L'Arialda, con licenza parlando*, in: "Candido", 12 marzo 1961, p. 1.

sulla leva, tra l'altro raccontando di violenze sessuali in caserma, «soggetto magnifico per la penna di Testori e la regia di Visconti»[58].

3. Ai funerali di Togliatti

La scomparsa di "Candido" e "Meridiano d'Italia" – che sopravvivono di poco alla messa ai margini dell'estrema destra conseguita alla caduta di Tambroni – è compensata dallo slancio militante dello "Specchio", fondato dal presidente di una delle sei commissioni di censura cinematografica, e già funzionario del Minculpop, Giorgio Nelson Page. Il giornale si presenta come «reazionario», con un'ombreggiatura nazionalista, un'impronta borghese e un'unica linea guida politica: l'anticomunismo[59]. Nonostante il suo tono più mondano, una veste più aggiornata rispetto alle ondivaghe incertezze formali del "Meridiano d'Italia" e all'austera impostazione longanesiana che "Il Borghese" mantiene fino al 1974, "lo Specchio" utilizza le stesse armi e gli stessi argomenti degli altri giornali dell'estrema destra (con l'aggiunta di un gusto del pettegolezzo e dello scandalo talmente accentuato da non disdegnare la falsificazione). Non sorprende leggere già nei primi numeri la missiva con cui un lettore «diciamo così fascistizzante»[60] si compiace di riconoscersi nella rivista, sintonia evidentemente apprezzata e ricambiata nell'atto stesso di pubblicare la lettera.

L'operazione messa a punto dalla rivista nei confronti di Visconti si distingue per la sistematicità, l'ampiezza e la coerenza, a dispetto della diversità delle firme coinvolte. Subito all'inizio del 1958 un corsivo di Gualtiero Gualandi avvia un pluriennale sforzo di demolizione del lavoro teatrale di «Re Luchino», accusato di aver solo copiato con molti soldi quanto si faceva all'estero con maggiore economia, lui che poteva permettersi di viaggiare, impressionando così al suo rientro i «selvaggi italiani»: egli, dunque, «non è mai stato un vero regista ma un intelligente manipolatore» il cui fine era costruire una corte divenuta finalmente «casta dirigente», con cui controllare al vertice un teatro in cui proliferano «giovani apollinei o dionisiaci, con precise tendenze intellettualistiche di sinistra»[61]. Un potere che si allunga sulla televisione per mediazione di Carlo Terron, che dà lavoro ai molti diplomati della scuola di D'Amico cui non può pensare da solo Visconti[62], i quali nondimeno ingrossano il suo clan e «mordo-

58 G. Torelli, *Il fante alla Luchino Visconti*, in: "Candido", 19 febbraio 1961, p. 9.

59 Lo Specchio, *L'italiano allo specchio*, in: "lo Specchio", 16 marzo 1958, p. 2.

60 Lettera firmata pubblicata nella rubrica *Lettere allo Specchio*, in: "lo Specchio", 27 aprile 1958, p. 2.

61 G. Gualandi, *Tutti gli uomini del Re Luchino*, in: "lo Specchio", 25 maggio 1958, p. 22.

62 Il giornale si scaglierà contro Terron, «uno degli uomini più influenti del teatro italiano», in modo più diretto pochi mesi dopo, insistendo anche nel suo caso da un lato sul suo legame con Botteghe Oscure e dall'altro sulla sua «freddezza verso il lato seduzione delle attrici» (occasione per apparentarlo nuovamente a Visconti in virtù della comune "misoginia") e sui pettegolezzi

no, come cani da guardia alla catena, se qualcuno osa mettere in dubbio la maestà artistica del loro padrone»: da Gassman a Squarzina a De Lullo, «tengono sotto il loro giogo quasi tutti gli uomini, le donne e le persone di sesso intermedio che sono in posizioni chiave»[63].

Le recensioni di Bragaglia si muovono lungo le medesime direttive: in *Veglia la mia casa, angelo*, ad esempio, la mancanza di idee di Visconti comprometterebbe anche il giovane Corrado Pani, scelto solo per quell'«arte sodomita che va in voga oggi, è morbida, malsana, frolla, e preannuncia i vermi»[64]. Alberto Perrini, per qualche tempo docente di drammaturgia alla Pro Deo e direttore del complesso drammatico del Centro Cattolico Radiofonico, non fa sentire la mancanza del suo defunto maestro, Bragaglia appunto, quando imbastisce le polemiche sull'*Arialda*, definendola un «pacchetto di sterco» e una «vera leccornia per coprofagi e necrofili» e annunciandola come ennesima dimostrazione del fatto che «il teatro italiano è in gran parte in mano a un gruppo di squallidi pornografi», sicché l'«unico tentativo di "catarsi" è costituito da un esplicito inno all'amore pederastico. Una "morale" non ancora accettata universalmente, per fortuna»[65].

Stesso tenore hanno gli interventi che Baracco ha intanto preso a firmare sul cinema, non senza contraddizioni. Non sempre, infatti, riesce a conciliare un apprezzamento di fondo per il lavoro di Visconti con l'avversione per la sua fede politica e per la sua vita privata, sovente espressa con sconcertante approssimazione. Il marxismo viscontiano è ad esempio fatto risalire al fatto che «gli piaceva frequentare i giovani agit-prop con la fronte alta un centimetro ma muscoli rispettabili», e il nesso sessuo-politico è addirittura generalizzato: «Non è il caso qui di esaminare gli incomprensibili rapporti di simbiosi che intercorrono tra comunismo e cineintellettuali invertiti; forse è reciproca simpatia di gente avvezza a stare dalla parte sbagliata; certo si è che tutti i capovolti cinematografici sono marxisti»[66].

"Il Borghese" e "lo Specchio" proseguono le pubblicazioni anche dopo la stagione di scandali che apre gli anni sessanta, continuando a far ricorso a un immutato repertorio di argomenti e armi retoriche. Già in occasione dell'acquisto dei diritti del *Gattopardo*, ad esempio, "lo Specchio" immagina un Lampedusa che si rivolta nella tomba perché rischia di finire in mano a un "capovolto"[67], mentre a film finito "Il Borghese" torna a più riprese ad accusare Visconti di aver ma-

---

che ne circondano il rapporto con il giovano attore Paolo Carlini, da lui lanciato (T. Spalti, *La roccaforte dell'ambiguo*, in: "lo Specchio", 25 gennaio 1959, pp. 19-20).

63 G. Gualandi, cit., p. 22.

64 A.G. Bragaglia, *Dormiveglia con l'angelo*, in: "lo Specchio", 26 ottobre 1958, p. 22.

65 A. Perrini, *Arialda alle porte*, in: "lo Specchio", 13 novembre 1960, p. 19.

66 U. Astolfo, *I cine-comunisti*, in: "lo Specchio", 25 giugno 1961, p. 21.

67 Cfr. s.n., *Dizionario dei personaggi*, in: "lo Specchio", 1 gennaio 1961.

nipolato l'adattamento al solo fine di fare spazio a Delon[68]. Poi Quarantotto gli rimprovera la distruzione dell'ironia lampedusiana e quelle «manchevolezze, derivate probabilmente dalle sue particolari inclinazioni sessuali» che sfocerebbero nell'umiliazione delle forme di Claudia Cardinale, mentre in compenso «sculettano giovani belli ed eleganti che, con la loro femminile grazia, rendono sempre più incerto il confine tra i due mondi»[69].

Quando l'attività professionale di Visconti non offre spunti polemici, si prende a pretesto un qualche aspetto di costume o un qualche evento coinvolgente il PCI, come la nuova moda degli arredi sacri riciclati per interni borghesi[70] o una protesta contro la guerra in Vietnam (fig. 7). Gli inserti fotografici del "Borghese" continuano ugualmente imperterriti a suggerire insinuanti accostamenti (fig. 8), gratuite associazioni tra omosessualità e pedofilia (fig.9), o semplicemente a indulgere in scurrilità (fig. 10), soprattutto tramite quegli scatti di personalità colte in pose imbarazzanti che erano una delle specialità della rivista (fig. 11).

Usi presto mutuati anche dallo "Specchio", a cominciare dall'immagine sguaiata (fig. 12): del resto il giornale aveva costruito lunghe disquisizioni sul già ricordato gesto di Visconti in risposta alle contestazioni della prima dell'*Arialda*[71]. Non nuovo all'invenzione di scandali, il rotocalco si spinge poi sino ad accostare una foto di Visconti in spiaggia a quella di uno dei ragazzi coinvolti in un giro di prostituzione scoperto a Roma qualche mese prima, come se vi fosse un nesso (fig. 13). Analogamente, non si fa mancare qualche vignetta satirica, come quella che, evocando memorie di inizio regime, non avrebbe stonato sul "Borghese" nel commentare il tentativo di Visconti e della sua compagnia di farsi ricevere da Gronchi, mettendo loro accanto anche Pasolini (fig. 14).

Il giornale demorde solo quando finisce sotto il controllo democristiano[72]. Dal 1966 il suo interesse quasi esclusivo diviene allora la politica e la sua preoccupazione principale sostenere l'ortodossia vaticana contro le correnti riformiste, mentre l'attenzione per la mondanità e lo spettacolo si ritira nelle rubriche a fondo numero. Di Visconti non si parla così praticamente più, esattamente come l'argomento omosessualità sembra ridiventare tabù[73]: se ancora alla fine del 1965 non si spreca alcun pretesto, per quanto insignificante, per tornare sull'argomen-

68 Cfr. M. Brentan, *Luchino Visconti tra il peccato e il PCI*, in: "Il Borghese", 25 ottobre 1962.

69 C. Quarantotto, *Il Gattopardo*, in: "Il Borghese", 4 aprile 1963, p. 630.

70 Cfr. G. Franceschi, *Un altare per mobile-bar*, in: "lo Specchio", 25 febbraio 1962.

71 Pubblicando anzitutto l'immagine a tutta pagina nella quarta di copertina del 1 gennaio 1961.

72 Cfr. F. Recanatesi, *Destra senza Specchio*, in: "Panorama", 14 gennaio 1976.

73 Emblematico del cambiamento appare un editoriale contro la pornografia in cui l'allarmismo sostenuto sino a pochi mesi prima relativamente all'omosessualità viene declassato, se non proprio sconfessato: «Si arrestano ladruncoli e pederastini, molesti, d'accordo, ma non tali da mettere addirittura in pericolo l'esistenza dello Stato» (G. Nelson Page, *La pornografia trionfa*, in: "lo Specchio", 2 ottobre 1966, p. 5).

to, occorre attendere quasi la chiusura del giornale per ritrovare un affondo contro gli omosessuali ora politicamente organizzati[74].

Alla luce del percorso che abbiamo ricostruito, appare significativa la scomparsa simultanea, dagli interessi del giornale, di Visconti e dell'omosessualità, pur rimanendo l'anticomunismo il suo motivo ispiratore politico. Certo anche la posizione di Visconti (sia nell'organico culturale del PCI sia fuori di esso) subisce in questi anni sostanziali modificazioni, sicché le sue stesse provocazioni, almeno da *La caduta degli dei* (1969) in avanti, non sortiscono più gli esiti di un tempo, consentendogli di raccogliere consensi anche da parte di molta stampa di destra. È appunto il caso dello *Specchio*, la cui nuova linea editoriale porta a mostrare condiscendenza di fronte alle ultime opere del regista, quand'anche vengano prese in considerazione[75].

D'altro canto se ne può ricavare una conferma, a posteriori, di come l'attenzione assegnata dalla stampa di destra a Visconti non possa essere spiegata solo su base politica, ma debba essere vista alla luce dell'intreccio complessivo tra ideologia, sessualità e spettacolo. Di fronte alla dissoluzione di questa formazione discorsiva, l'immutata avversione ideologica non basta a rendere Visconti un bersaglio di primario interesse (non diversamente da quanto era accaduto prima del 1958).

Lo confermano da un lato l'atteggiamento che "lo Specchio" continua ad assumere nei confronti di Pasolini (le sue opere sono ancora troppo scabrose per riscuotere consensi[76], nondimeno anche nel suo caso gli attacchi personali diminuiscono sensibilmente) e dall'altro il fatto che "Il Borghese", non avendo necessità di abbandonare la sinergia tra omofobia e anticomunismo, indulge imperterrito nella sua avversione per Visconti. Prefigura così una «sagra elegiaca della pederastia»[77] quando *Morte a Venezia* è solo annunciato insieme al progetto Proust, preferendo poi, anziché commentare il rapporto di Visconti con Helmut Berger (troppo noto per servire allo scopo), insinuare su quello immaginato con Bjorn Andresen, sia dal punto di vista del regista (fig. 15) («Con la scusa del cinema...») sia da quello dell'attore (fig. 16) («Il successo, in Italia, si conquista in molti modi. Il più sicuro è quello di valutare il futuro "a posteriori". Bjorn Andresen [...] ha capito tutto»). Il giovane interprete di Tadzio viene utilizzato ancora per ironizzare sulla pubblicità che circonda la scelta della protagonista di *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), peraltro facendo passare un'immagine dei provini fatti all'attore per uno scatto rubato durante una pausa sul set di *Morte a*

74 Cfr. F. Albanese, *Bandiera zozza la trionferà*, in: "lo Specchio", 2 marzo 1975; Id., *"Oh bello ciao!"*, in: "lo Specchio", 9 marzo 1975; Id., *Il festival del "fuori-grotta"*, in: "lo Specchio", 16 marzo 1975.

75 Cfr. ad esempio A. Baracco, *Luchino di Baviera*, in: "lo Specchio", 22 aprile 1973. Sulla convergenza trasversale della fortuna critica del tardo Visconti cfr. M. Giori, *Scandalo e banalità. Rappresentazioni dell'eros in Luchino Visconti (1963-1976)*, Milano, LED, 2012.

76 Basti il titolo della recensione dei *Racconti di Canterbury* (1972) scritta da Baracco: *La sagra dei "osei"* (in: "lo Specchio", 24 settembre 1972).

77 F. Sarazani, *Luchino e i suoi "compagni"*, in: "Il Borghese", 26 ottobre 1969, p. 498.

Venezia (fig. 17). Non è che la conclusione di un motivo puntualmente ripetuto negli anni a proposito di Girotti (fig. 18), Delon (fig. 19) e persino di un giovane sconosciuto fotografato vicino a Visconti davanti al feretro di Togliatti (fig. 20): la foto è pubblicata nel 1964, anche se la malignità viene esplicitata cinque anni dopo, descrivendo un Visconti che «con aria contrita sta impalato, di sentinella, in compagnia di un suo robusto amichetto di turno»[78].

In parallelo, si cerca di portare alle estreme conseguenze la vecchia polemica sul "bifrontismo" di Visconti per dimostrare che il regista è in realtà un conservatore. Quando ad esempio Vittorio Mussolini, negando qualsiasi addebito rispetto alla quinta colonna insediata nella redazione di "Cinema", ne sostiene il carattere apolitico, non solo Quarantotto (qui in veste di intervistatore) plaude, ma chiama in causa espressamente Visconti (tramite una sua dichiarazione artatamente decontestualizzata) per sostenere che in realtà tutto il gruppo era integrato nel regime, salvo rinnegarlo dopo il 25 luglio[79]. Poche settimane dopo, nel necrologio del regista, lo descrive infine come un figlio dell'Ottocento che ha trovato in D'Annunzio il suo alter ego ideale. Nondimeno, per preservare la memoria dello scrittore tiene a marcare le differenze, laddove D'Annunzio «aveva fatto tutto quello che il "rivoluzionario" Visconti non ebbe il coraggio di fare. […] aveva provato il suo disprezzo per il denaro; trasformato la sua vita erotica, scandalosa per i tempi, in uno spettacolo; rappresentato e quasi esaltato l'incesto, seppure solamente letterario. Visconti, invece, accumulava i suoi compensi, li traduceva in proprietà bene amministrate, nascondeva borghesemente le sue inclinazioni sessuali eterodosse e non usava i suoi film per illustrarle o esaltarle, come Pasolini», anche se l'«*Eros*, quando appare, non è Claudia Cardinale nel *Gattopardo*, ma Helmut Berger […] oppure l'efebo angelicato di *Morte a Venezia*»[80]. L'operazione risulta dunque tortuosa: per istituire un paragone che non offenda la memoria di D'Annunzio, Quarantotto si abbandona a dichiarazioni avventate – il presunto disprezzo del denaro dello scrittore lascia perplessi quanto il tacere che anche Visconti ha rappresentato l'incesto, servendosi peraltro proprio di D'Annunzio, in *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965) – e quasi contraddice quanto il giornale (e tutta la stampa dell'estrema destra) andava sostenendo ormai da vent'anni. Il confronto con Pasolini suggerisce che anche in questo caso deve aver influito una certa impressione di inibizione ricavata dagli ultimi lavori del regista che induce a dimenticare quanto egli avesse osato in passato.

78 Ivi, p. 497.

79 C. Quarantotto, *Ma l'amore sì…*, in: "Il Borghese", 7 marzo 1976, inserto con pagine non numerate.

80 C. Quarantotto, *Il regista "di strada"*, cit., p. 976.

Nell'insieme questa stampa ha prodotto, nel giudizio di un uomo di cultura come Giorgio Padoan, «latrati di retroguardie, privi di reale spessore culturale ed oltretutto scarsamente incidenti sugli svolgimenti successivi»[81]. È facile comprendere la diffidenza generata dalla sovrapposizione di estetica, ideologia e privato in un lettore cresciuto nel rispetto dei dettami della netta separazione tra opera e autore sostenuta da intere scuole accademiche. Un sospetto tanto più comprensibile in considerazione del carattere specifico di questa stampa, scabra, aggressiva, rancorosa, ridondante fino a trascolorare nella paranoia, disinvolta negli attacchi di norma più vicini al chiacchiericcio che all'opinione articolata. Una stampa, insomma, emotiva, come Tedeschi rivendica tracciando la storia del giornale che ha diretto per oltre trent'anni: «"Il Borghese" dà voce ai sentimenti, prima ancora che alle opinioni, del mondo di destra»[82]. Una stampa, infine, innegabilmente minoritaria: nel 1960 costituiva solo il 6% del totale[83].

Questo genere di considerazioni ha però indotto a trascurare come i tratti dell'immagine di Visconti da essa propagandata non si limitassero a rappresentare il rovesciamento polemico di quella dominante ma, lungi dall'essere rilevanti solo all'offesa e al discredito, ne costituissero un complemento per certi aspetti opportuno. Questa letteratura giunge ad esempio a cogliere, sia pure in modi solitamente grossolani, la porosità estetica, formale e contenutistica dell'opera rispetto al privato di Visconti che l'immagine ufficiale risolutamente negava, ma per un diverso partito preso fondato sulla medesima valutazione morale. Coglieva insomma un elemento che in sé non era né gratuito né tantomeno irrilevante, andando inoltre a colpire quella che fu effettivamente una falsa coscienza della cultura che sosteneva il regista, e che dalla sua posizione di forza ha finito col condizionare pesantemente gli stessi studi viscontiani, allungando ombre – oggi tutt'altro che dissipate – studiate per oscurare i punti scomodi. Se «chi *sapeva*, anche *vedeva*», come scriveva "Il Borghese", a sinistra si fingeva di non sapere e, soprattutto, di non vedere.

Quando Gianna Preda, rispondendo alla lettera di un operaio che trovava fuori luogo attaccare Visconti in occasione di uno scandalo omosessuale scoppiato a Brescia in concomitanza con l'uscita di *Rocco e i suoi fratelli*, scriveva che «non è lecito al PC gridare allo scandalo quando lo stesso PC esalta "personaggi verdi"»[84] (cioè, nel lessico del tempo, omosessuali), rilevava a proprio modo una contraddizione effettiva: "l'Unità" stava infatti alimentando quotidianamente lo scandalo nello stesso momento in cui quotidianamente esaltava e promuoveva Visconti

81 G. Padoan, *"Senso" da Camillo Boito a Luchino Visconti*, in: "Quaderni Veneti", n. 4, 1987, p. 147.

82 M. Tedeschi, *Quarant'anni e un giornale*, cit., p. 4.

83 Cfr. I. Weiss, *Politica dell'informazione*, Milano, Comunità, 1961, p. 157.

84 G. Preda, *Polemica sui "balletti verdi"*, in: "Il Borghese", 10 novembre 1960, p. 751.

per sfruttarne il nuovo film a fini di propaganda in vista delle prossime elezioni amministrative, tacendo nel secondo caso quanto riteneva non solo moralmente inaccettabile nel primo, ma necessitante di pubblica denuncia.

Non era che l'ennesima riproposizione del tacito accordo politico risalente all'immediato dopoguerra: una politica del silenzio voluta e chiaramente sostenuta da cattolici e comunisti per sottacere reciprocamente il dato privato nei confronti di loro esponenti di spicco onde evitare scandali e restituire all'elettorato un'impressione di moralità. Ragione per cui, secondo "Il Borghese", il PCI avrebbe negato la tessera al regista[85].

Al di fuori di questa destra laica, l'argomento era trattato solo in modo riservato, come testimonia ad esempio un documento del 7 febbraio 1953 nel quale si procede alla schedatura di tutti i partecipanti alla riorganizzazione del Centro del Teatro e dello Spettacolo Popolare. Una schedatura che rientra nel quadro del recrudescente anticomunismo che porta a monitorare, tra il '48 e il '53, ogni mossa del PCI nel campo dello spettacolo, dall'organizzazione di corsi di cinema all'uso del passo ridotto per accompagnare comizi con proiezioni, dal controllo diretto di alcune sale alla mobilitazione dei militanti per garantire agli esercenti incassi sufficienti a programmare film sovietici e cecoslovacchi. In merito a Visconti, riassunta la breve attività antifascista, si nota in chiusura del documento in questione: «È notoriamente affetto da omosessualità»[86].

La stampa di estrema destra, non ritenendo di avere nulla da perdere, non fa dunque altro che utilizzare pubblicamente strumenti usati anche dalle controparti politiche, ma in forma riservata, per propria opportunità, reciprocamente incamerati come deterrente.

Il rilievo documentale e culturale che questa stampa ha dunque oggi trascende la semplice ricostruzione della fortuna critica viscontiana e restituisce un'immagine alternativa rispetto a quella che ha prevalso nella letteratura. Al conoscitore della cultura mitteleuropea si contrappone così il sagace imitatore dell'arte internazionale; all'esteta raffinato il cultore dello scabroso; al comunista per profonda convinzione il profittatore di appoggi politici; allo scopritore di giovani talenti un pederasta insaziabile, tirannico e invidioso; al talento multiforme una sete di potere e di controllo che non si appaga di dominare il campo di una sola forma d'arte.

In altre parole, pur nelle sue forme refrattarie al buon gusto e nonostante grottesche esagerazioni, questa letteratura nutrita d'odio, di disprezzo e di frustrazione rispecchia non solo verità che si cercherebbero invano nell'altra, ma altresì i limiti dell'immagine dominante che nella sua eleganza, nel suo pieno accordo con le forme e i contenuti della tradizione, nel suo sdegno per tutto ciò che riguarda la dimensione dei sensi, ha saputo far dimenticare di essere a sua volta il frutto di una costruzione culturale, accordata a precise opportunità e pregiudizi.

85 Cfr. Ivanovic-Koba, *Le firme degli illeggibili*, in: "Il Borghese", 4 gennaio 1970.

86 Archivio Centrale dello Stato, Fondo Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza 1861–1981, Divisione affari riservati, 1951–1953, faldone 112, fascicolo z84.

Sarebbe dunque ingenuo contrapporre le due immagini come formazioni discorsive pertinenti l'una alla sfera della verità e l'altra a quella della diffamazione, o cercare in quella di destra solo la prova di una persecuzione preconcetta. È tempo di riconoscere come invece restituisca anche frammenti – pur da passare al setaccio, soprattutto tramite una scrupolosa contestualizzazione – imprescindibili per ripensare il lavoro di Visconti in tutte le sue sfumature, e ancor più per valutare ciò che ha significato in trent'anni di cultura e di società italiana.

Fig. 1: "Candido", 26 gennaio 1946. «– Ti ha detto niente il papà?».

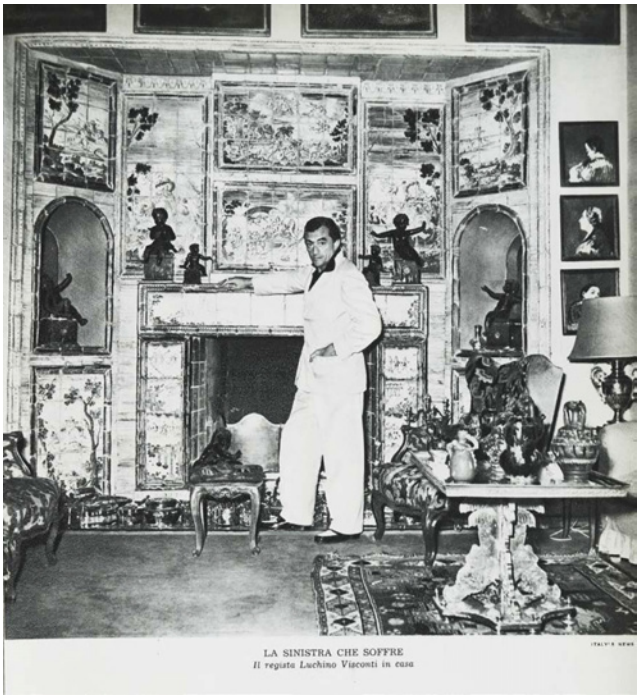


Fig. 2: "Il Borghese", 17 ottobre 1957. «La sinistra che soffre. Il regista Luchino Visconti in casa».

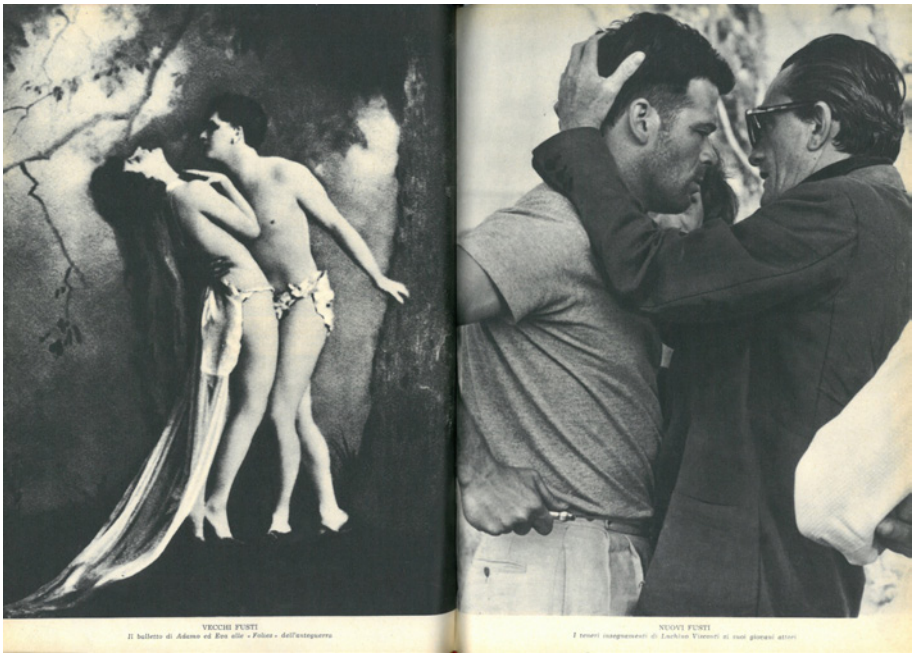


Fig. 3: "Il Borghese", 27 settembre 1960. «Vecchi fusti. Il balletto di Adamo ed Eva alle "Folies" dell'anteguerra». «Nuovi fusti. I teneri insegnamenti di Luchino Visconti ai suoi giovani attori».

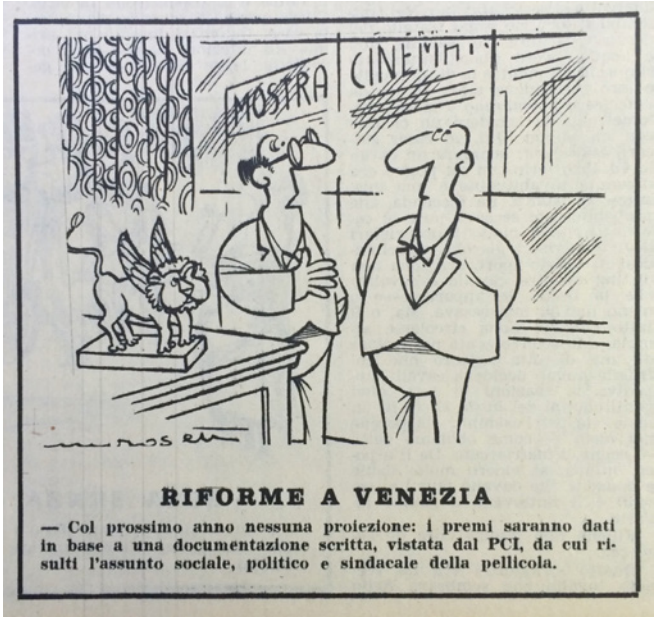
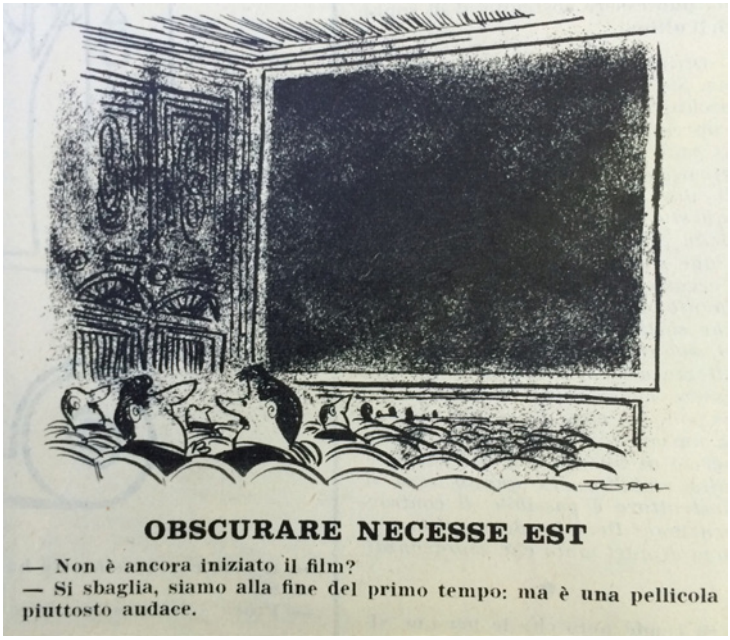


Fig. 4: "Candido", 27 novembre 1960. «Riforme a Venezia. – Col prossimo anno nessuna proiezione: i premi saranno in base a una documentazione scritta, vistata dal PCI, da cui risulti l'assunto sociale, politico e sindacale della pellicola».



OBSCURARE NECESSE EST

— Non è ancora iniziato il film?
— Si sbaglia, siamo alla fine del primo tempo: ma è una pellicola piuttosto audace.

Fig. 5: "Candido", 27 settembre 1960. «Obscurare necesse est. – Non è ancora iniziato il film? – Si sbaglia, siamo alla fine del primo tempo: ma è una pellicola piuttosto audace».

SCRITTORE "CATTOLICO"

— Dev'essere assolta: con una maniaca sessuale, quattro invertiti, tre donnacce e drogati vari per personaggi non può trattarsi che di un'opera d'arte.

Fig. 6: "Candido", 4 dicembre 1960. «Scrittore "cattolico". – Dev'essere assolta: con una maniaca sessuale, quattro invertiti, tre donnacce e drogati vari per personaggi non può trattarsi che di un'opera d'arte».

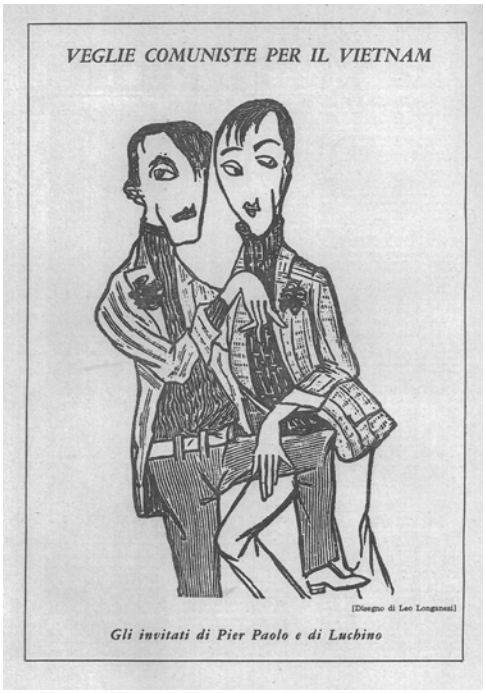


Fig. 7: "Il Borghese", 25 ottobre 1965. «Veglie comuniste per il Vietnam. Gli invitati di Pier Paolo e di Luchino».

Fig. 8: "Il Borghese", 5 settembre 1971. «Gianluigi Rondi a Venezia. Un po' di sesso, e un po' di controsesso: miscela di successo»

Fig. 9: "Il Borghese", 6 luglio 1961. «Spoleto: ballerini in piazza. I bambini li guardano». «Spoleto: Luchino Visconti con un amico. Guardano i bambini».

Fig. 10: "Il Borghese", 19 dicembre 1963. «Il "Feltrinelli" a Visconti. Un premio su misura per Luchino».

Fig. 11: "Il Borghese", 8 febbraio 1970. «Maschere del teatro comunista. L'intelligenza "stabile"». «Maschere del teatro comunista. L'"impegno" a posteriori».

Fig. 12: "lo Specchio", 1 ottobre 1961. «Luchino al lavoro»

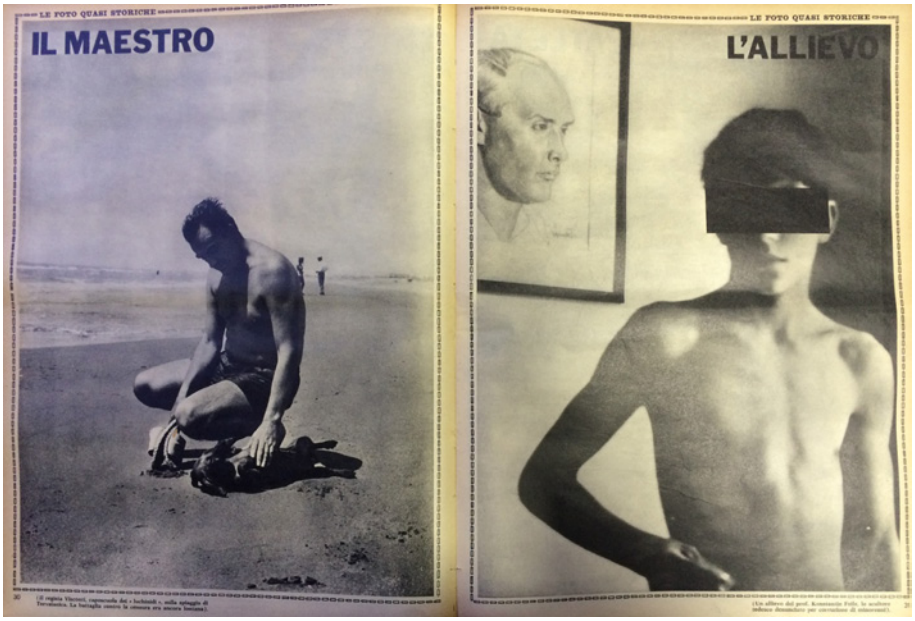


Fig. 13: "lo Specchio", 1 gennaio 1961. «Il maestro». «L'allievo».

Fig. 14: "lo Specchio", 27 novembre 1960. «Il marcio su Roma».

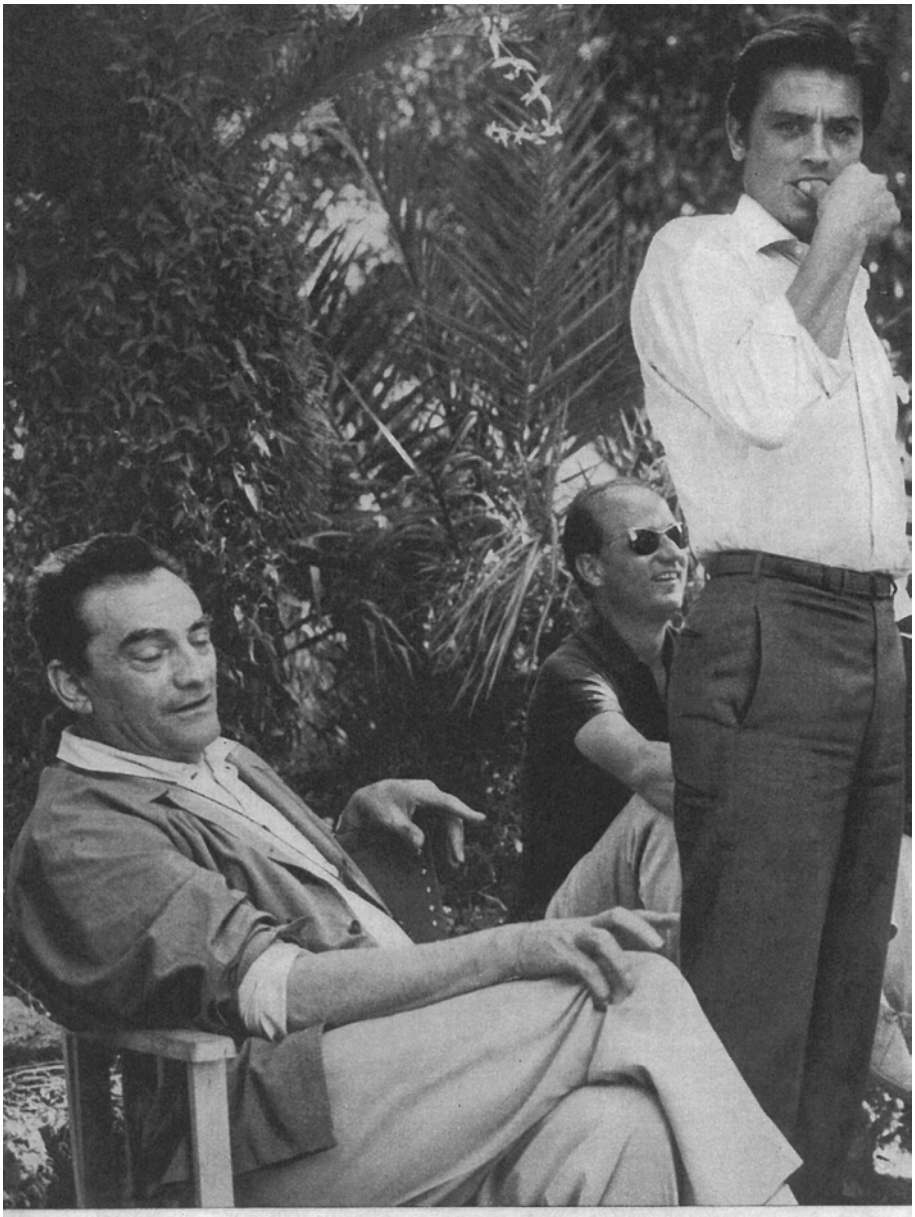
CON LA SCUSA DEL CINEMA ... - *Il maliardo di Visconti*
(*Nella fotografia*, il giovane Bjorn Andersen, ultima scoperta di Luchino)

Fig. 15: "Il Borghese", 18 ottobre 1970. «Con la scusa del cinema. Il maliardo di Visconti»

Fig. 16: "Il Borghese", 9 maggio 1971.

Fig. 17: "Il Borghese", 3 febbraio 1974. «La nuova scoperta di Visconti... (Nella fotografia, la neo-attrice Claudia Marzani, di quindici anni, scelta dal regista per il suo prossimo film)». «...Luchino ha cambiato preferenze? (Nella fotografia, Visconti con un suo giovane attore durante una pausa delle riprese di *Morte a Venezia*).

Fig. 18: "Il Borghese", 9 febbraio 1961. «L'attore Massimo Girotti. Ha cominciato con Visconti».



DOPO LE « FUSTE », I « FUSTI »
Luchino Visconti, in nome del « progresso », apre la strada ai suoi giovani amici;
Pier Paolo Pasolini, Patroni Griffi e molti altri seguono l'esempio del « maestro »,
con la protezione del « PCI » e i premi offerti dalla « DC »

Fig. 19: "Il Borghese", 12 marzo 1964. «Dopo le "fuste", i "fusti". Luchino Visconti, in nome del "progresso", apre la strada ai suoi giovani amici; Pier Paolo Pasolini, Patroni Griffi e molti altri seguono l'esempio del "maestro", con la protezione del PCI e i premi offerti dalla DC».

DEDICATA A LUCHINO VISCONTI

Don Luca, uomo rotto,
ma onesto piovano.

Fig. 20: "Il Borghese", 10 settembre 1964. «Dedicata a Luchino Visconti. Don Luca, uomo rotto, ma onesto piovano».