

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za talijanistiku

Diplomski studij

# **Il Sud nel cinema di Luchino Visconti**

**Diplomski rad**

Studentica: Maja Jurlina

Mentor: dr. sc. Etami Borjan, docent

Zagreb, srpanj 2019.

## Indice

Introduzione .....	1
1. La questione meridionale .....	3
1.1. Il Sud nel XIX secolo: la genesi e le prime teorie. ....	4
1.2. Il Sud di Antonio Gramsci. ....	7
1.3. Il Sud dalla Seconda guerra mondiale fino a oggi. ....	8
2. Il Sud nel cinema di Luchino Visconti .....	11
2.1. <i>La terra trema</i> (1948).....	15
2.2. <i>Rocco e i suoi fratelli</i> (1960).....	25
2.3. <i>Il Gattopardo</i> (1963).....	35
Conclusione.....	44
Bibliografia .....	47
Filmografia.....	48

## Introduzione

La presente tesi di laurea è uno studio di caso che esamina il modo in cui il regista italiano Luchino Visconti tratta la questione meridionale nei suoi film. Il termine Sud qui si riferisce a un costruito discorsivo e culturale con il quale viene denominato un territorio non geografico, ma immaginario. Questo territorio comprende l'insieme dei tratti che lo fanno diverso, il più spesso nel senso negativo, dal resto dell'Italia. Arretratezza, superstizione, analfabetismo, inferiorità e sporcizia sono solo alcuni degli stereotipi attribuiti ai meridionali. Gli stereotipi cambiano con il tempo: il Mezzogiorno viene visto in vari periodi come un problema culturale, razziale, ideologico, o economico. Il modo di vedere il Sud cambia, ma gli stereotipi prodotti dai discorsi su di esso rimangono fino a oggi nel conscio collettivo italiano. Visconti tratta il tema della questione meridionale in tre film: *La terra trema* (1948), *Rocco e i suoi fratelli* (1960) e *Il Gattopardo* (1963). Due di questi film sono ambientati al Sud e uno rappresenta il Sud visto dal Nord. Visconti vede la questione meridionale come un problema ideologico, un problema di classe. Sulle tracce del pensiero di Antonio Gramsci, lui offre una visione del Sud come esempio della disgregazione sociale provocata da fattori storici, politici, culturali ed economici.

La prima parte della tesi di laurea si concentra sulla questione meridionale e il suo sviluppo storico. Si spiega brevemente che cosa si intende sotto il sintagma "la questione meridionale" e lo si paragona al concetto dell'orientalismo e alla nozione dell'alterità intesa come un fenomeno sociale. Segue poi un riassunto del suo sviluppo storico. Viene spiegato come è nato il concetto del Mezzogiorno, e come esso veniva rappresentato in vari periodi dall'Unità d'Italia fino a oggi. Si dedica una speciale attenzione al Sud di Antonio Gramsci, perché il suo pensiero ha lasciato un forte impatto su Luchino Visconti, il che è visibile in tutti e tre i film analizzati. Dare questa breve introduzione storica è una cosa importante per mostrare i meccanismi attraverso i quali si è creata la questione meridionale, ma anche per rendersi conto che l'alterità del Mezzogiorno è un costruito inventato da diversi centri di potere.

La seconda parte della tesi di laurea offre un'analisi dei film di Visconti legati alla questione meridionale. Essa inizia con un breve capitolo sul Sud nel cinema di Luchino Visconti, che serve come introduzione all'analisi dei film. In esso si spiega come Visconti, una persona di nobile famiglia aristocratica, è venuto ad interessarsi delle classi subalterne del Sud Italia. Si spiega la

sua maturazione culturale, ma anche politico-ideologica, nell'ambito culturale prima quello parigino, e poi romano. Segue poi l'analisi dei film. Il primo *La terra trema* (1948) offre una visione della disgregazione sociale al Sud provocata dalla mancanza di solidarietà tra i pescatori. In esso Visconti, rievocando l'ideologia di Gramsci, dimostra come i pescatori siciliani rimangono soggiogati perché nella loro mente non esiste la coscienza di classe, il che porta alla disgregazione sociale. Il secondo film, *Rocco e i suoi fratelli* (1960), ambientato al Nord, parla della migrazione interna dei meridionali negli anni del miracolo economico in Italia. Visconti dà un altro punto di vista sulla migrazione, diverso da quello che all'epoca si offriva al pubblico. Con *Rocco*, lui critica lo Stato italiano che continua a trattare il Sud e il suo popolo con negligenza. L'ultimo film analizzato, *Il Gattopardo* (1963), narra il momento dell'Unità d'Italia attraverso la decadenza di una classe, quella aristocratica, e l'ascesa dell'altra, borghese. Ne *Il Gattopardo* Visconti offre un'altra versione dell'Unità, dimostrando il periodo del trasformismo come il tradimento degli ideali della Resistenza, rievocando di nuovo il pensiero di Gramsci che vedeva il Risorgimento come la "rivoluzione mancata".

Lo scopo della presente tesi di laurea è di esaminare i modi in cui Visconti rappresenta la questione meridionale nei suoi film. Per lui, tutti i problemi italiani sono in primo luogo i problemi di carattere sociale. Le differenze tra Nord e Sud Italia lo appassionano, e vede nella questione meridionale una delle fonti principali della sua ispirazione. A capire questo problema in fondo, tra l'altro, Visconti studia il Sud attraverso gli scritti di Antonio Gramsci. Ne *La terra trema* viene rievocato il pensiero gramsciano sulla disgregazione sociale al Sud provocata dalla mancanza di solidarietà tra i pescatori, nel *Rocco e i suoi fratelli* il bisogno che i contadini e gli operai si uniscano per risolvere i loro problemi, tra i quali anche la questione meridionale, e ne *Il Gattopardo* l'interpretazione del momento chiave storico italiano dell'Unità d'Italia come il tradimento dei valori garibaldini.

## 1. La questione meridionale

“Il Mezzogiorno”, “il Meridione”, “il Sud”, “la questione meridionale” – vari sono parole e sintagmi con i quali viene descritto un territorio non geografico, ma immaginario. Il Sud come luogo immaginario nel conscio collettivo italiano si riferisce alle province a sud di Roma, che sono differenti dal resto del paese “per la loro povertà storica, sottosviluppo economico, clientelismo, patriarcato”.<sup>1</sup> Più specificamente, il Mezzogiorno comprende regioni che sono storicamente, economicamente e culturalmente differenti: Campania, Abruzzo, Molise, Basilicata, Puglia, Calabria, e le isole Sicilia e Sardegna.<sup>2</sup> Il Sud in questo senso indica una condizione più che un luogo. Questa condizione esiste solo perché il Sud come tale si trova in opposizione al più progressivo e razionale Nord. Infatti, i due formano un’opposizione binaria, “la più estrema forma possibile della differenza” laddove “un termine dell’opposizione è sempre dominante, e la stessa opposizione binaria esiste solo per confermare la dominazione”.<sup>3</sup> In questo senso l’opposizione binaria tra il Nord e il Sud serve a convalidare la dominazione del Nord. Il Sud, che si trova nella posizione inferiore, viene percepito come l’Altro, “incapace di costruire una cultura razionale, regolata e civile che al Nord ha assicurato la comparsa della società industriale capitalista”.<sup>4</sup> La questione meridionale è, dunque, un costrutto discorsivo, nato presumibilmente con l’Unità d’Italia. Subito dopo l’Unità, il Nord veniva descritto come parte progressiva e industrialmente avanzata del paese, mentre il Sud era un luogo arretrato che frenava il progresso del paese, servendosi del capitale del Nord, e non producendo nulla.<sup>5</sup> La popolazione del Sud è stata rappresentata in Italia come l’Altro razziale e culturale, le cui differenze erano intrinseche e immutabili da sempre.

Secondo Jane Schneider, “la questione meridionale”, o più specificamente, la dominazione del Nord sul Sud, può essere vista come una specie di orientalismo. L’orientalismo, il concetto inventato dal teorico Edward Said, serve a descrivere il modo in cui l’Occidente produceva i

---

<sup>1</sup> Schneider, Jane, «The Dynamics of Neo-orientalism in Italy (1848-1995)» in *Italy’s «Southern Question». Orientalism in One Country*, a cura di Jane Schneider, Berg, New York, 1998, p. 1. (tutte le traduzioni dall’inglese in italiano sono le mie. M. J.)

<sup>2</sup> Cfr. Borjan, Etami, *Putovanje u kolektivno nesvesno: uloga etnografskog dokumentarnog filma u percepciji talijanskog identiteta nakon drugog svjetskog rata*, doktorski rad, Zagreb, 2011, p. 89. (tutte le traduzioni dal croato in italiano sono le mie. M. J.)

<sup>3</sup> Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen, *Key Concepts in Post-colonial Studies*, Routledge, New York, 1998, pp. 23-24.

<sup>4</sup> Schneider, Jane, op.cit., p. 1.

<sup>5</sup> Cfr. Borjan, Etami, op.cit., p. 90.

discorsi sull'Oriente: “uno stile occidentale per descrivere dominazione, ristrutturazione, e autorità sull'Oriente”.<sup>6</sup> Il discorso orientalista, secondo Said, è un discorso egemonico adoperato dall'Occidente sull'Oriente più che un'autentica descrizione dell'Oriente. Il soggetto colonizzato è caratterizzato come l'Altro con lo scopo di creare l'opposizione binaria tra il colonizzatore e il colonizzato, e di affermare la naturalezza e la superiorità della cultura e del punto di vista del colonizzatore. Schneider ritiene che l'Italia sia colpita dall'orientalismo perché “anche se le forze imperiali del Nord non percepivano il Sud come territorio da conquistare, loro pensavano di aver diritto di imporre un sistema considerato più civilizzato”.<sup>7</sup> Il livello del sottosviluppo del Mezzogiorno era misurato secondo i parametri economici dell'Italia settentrionale o dell'Europa, che rappresentavano il perfetto esempio della modernizzazione.<sup>8</sup>

### **1.1. Il Sud nel XIX secolo: la genesi e le prime teorie**

Si suppone che la questione meridionale sia nata con l'Unità d'Italia nel 1860, quando i piemontesi arrivano sul territorio del Regno delle Due Sicilie con lo scopo di unire l'Italia al livello nazionale.<sup>9</sup> In Italia, il discorso sul Sud appare allo stesso tempo in vari campi: statistica, criminologia, letteratura, politica.

Subito dopo l'Unità appaiono i primi critici, i cosiddetti *meridionalisti* che si occupano delle specificità regionali e delle condizioni sociali, politiche ed economiche del Sud.<sup>10</sup> Tra i più conosciuti è Pasquale Villari. Le sue *Lettere meridionali*, pubblicate nel marzo del 1875 nel giornale *L'Opinione*, segnano la nascita della questione meridionale. Le *Lettere* si occupano delle condizioni miserabili delle masse rurali e urbane, ma soprattutto della “questione sociale”, dove il Sud è selezionato come un caso regionale dell'importanza nazionale. Per lui, i problemi

---

<sup>6</sup> Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen, op. cit., p. 167.

<sup>7</sup> Schneider, Jane, op. cit., p. 5.

<sup>8</sup> Cfr. Dickie, John, *Darkest Italy. The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno, 1860-1900*, St. Martin's Press, New York, 1999, p. 12.

<sup>9</sup> Cfr. Borjan, Etami, op. cit., p. 90.

<sup>10</sup> Cfr. Moe, Nelson, «The Emergence of the Southern Question in Villari, Franchetti, and Sonnino» in *Italy's «Southern Question». Orientalism in One Country*, a cura di Jane Schneider, Berg, New York, 1998, p. 51.

del Sud sono esclusivamente regionali, “sono *laggiù*, lontano dalle regioni civilizzate dell’Italia centrale-settentrionale”.<sup>11</sup>

Dopo Villari viene tutta una generazione di studiosi e scrittori. Ispirati alle opere di Villari, loro iniziano a studiare la questione meridionale. Tra i più conosciuti sono i toscani Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino che nel 1876, insieme al loro amico Enea Cavalieri, fanno un viaggio in Sicilia per osservare le condizioni in cui ci vive la gente. I risultati del viaggio sono pubblicati in due parti. Sonnino analizza le condizioni economiche e sociali dei contadini senza terra che vengono sfruttati dai proprietari terrieri. L’altro, più famoso testo, è quello di Franchetti, di nome *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia* (1876). Franchetti ritiene che le origini del difficile stato legale e amministrativo in Sicilia risiedano in una transizione fallita dal feudalesimo al capitalismo. A causa dell’agricoltura sottosviluppata, la società è troppo divisa tra proprietari terrieri e contadini senza terra. E per di più, pare che i siciliani siano completamente privi del senso della giustizia e del bene comune. Per loro, gli interessi privati sono al primo posto, e la legge che governa è quella della violenza e della criminalità.<sup>12</sup> L’opera di Franchetti offre una delle più rigorose descrizioni del Sud. Tutti i *meridionalisti* appoggiano l’Unità e propagano la struttura statale centralizzata. Secondo loro, l’intervento dello Stato è necessario per il progresso del Sud, ma allo stesso tempo loro rifiutano qualsiasi forma di decentralizzazione amministrativa dato che essa “potrebbe portare alla supremazia dei latifondisti locali i quali, in quel caso, avrebbero sfruttato l’ignoranza del popolo agrario per i propri interessi politici”.<sup>13</sup>

Parallelamente alla comparsa dei primi meridionalisti, appaiono anche le prime teorie sociologiche e antropologiche secondo le quali il sottosviluppo del Sud viene attribuito alle congenite anomalie razziali, all’influenza del clima e alle conseguenze della posizione geografica della regione.<sup>14</sup> I più noti rappresentanti di questa scuola sono: Cesare Lombroso, Alfredo Niceforo, Enrico Ferri e Giuseppe Sergi. Il fondatore della scuola Cesare Lombroso, autore de *L’uomo delinquente* (1876), ritiene che la razza sia fondamentale per la nascita del crimine al

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 59.

<sup>12</sup> Cfr. Dickie, John, op.cit., p. 65.

<sup>13</sup> Borjan, Etami, op.cit., p. 93.

<sup>14</sup> Cfr. Ivi, p. 98.

Sud.<sup>15</sup> La scuola positiva rifiuta le idee della “scuola classica” di penologia, fondata nel XVIII secolo da Cesare Beccaria con lo scopo di fornire, per ogni crimine, una penalità adeguata. Invece, Lombroso e i suoi colleghi spostano l’attenzione dal crimine al criminale, ritenendo che la penalità debba corrispondere al carattere dell’accusato.<sup>16</sup> La scuola positiva considera qualsiasi delinquente marcato da “atavismi” una minaccia permanente per la società, che merita una pena severa. Lombroso vede questi “atavismi” come segni del fallimento evolutivo e considera ogni individuo che dimostra parecchi atavismi un “delinquente nato”.<sup>17</sup> Alfredo Niceforo, rappresentante della terza generazione della scuola positiva, ritiene che il crimine abbia le radici sia nell’ambiente sociale sia nella biologia. Comunque, lui mette in rilievo l’aspetto biologico. Nella sua opera *L’Italia barbara contemporanea* (1898) Niceforo ritiene che il Sud rappresenti “un vero e attuale atavismo sociale”.<sup>18</sup>

Comunque, alcuni intellettuali non sono d’accordo con le teorie razziali. Napoleone Colajanni e Filippo Turati negano l’esistenza del “delinquente nato” e attribuiscono tutti i delitti alle pessime condizioni di vita come povertà, mancanza di educazione, e disoccupazione.<sup>19</sup> Anche per le norme della loro epoca, i criminologi positivisti non riescono a sviluppare una teoria razziale degna di essere chiamata “scientifica”. Non riescono a dare una classificazione generale di razza, che nei loro scritti si sposta tra diverse categorie: biologica, culturale, e politica.<sup>20</sup> I testi dei sociologi di quell’epoca dimostrano chiaramente come fu creata la metafora dell’Altro nella società italiana, e quali erano gli stereotipi più comuni: violenza, mafia, brigantaggio, analfabetismo, feudalesimo, sottosviluppo.<sup>21</sup>

---

<sup>15</sup> Cfr. Gibson, Mary, « Biology or Environment ? Race and Southern «Deviancy» in the Writings of Italian Criminologists, 1880-1920 » in *Italy’s «Southern Question»*. *Orientalism in One Country* a cura di Jane Schneider, Berg, New York, 1998, p. 99.

<sup>16</sup> Cfr. Ivi, p. 101.

<sup>17</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>18</sup> Ivi, p. 108.

<sup>19</sup> Cfr. Ivi, p. 111.

<sup>20</sup> Cfr. Ivi, p. 113.

<sup>21</sup> Cfr. Borjan, Etami, op. cit., p. 102.



## 1.2. Il Sud di Antonio Gramsci

Uno dei più importanti critici e ideologi del nuovo meridionalismo è Antonio Gramsci, politico, filosofo, politologo, giornalista, e uno dei fondatori del Partito Comunista d'Italia. Gramsci inizia ad occuparsi della questione meridionale all'età giovanile; è uno dei fondatori della rivista *L'Ordine nuovo* nel 1919, nella quale vengono pubblicati due articoli dello stesso titolo "Operai e contadini", il primo nel agosto del 1919, e il secondo nel gennaio del 1920. Un'altra opera importante riguardante il tema del Sud è il suo saggio scritto nel 1926, intitolato "Alcuni temi sulla questione meridionale", rimasto incompiuto. In queste opere Gramsci offre la sua visione del Sud: è un luogo della grande "disgregazione sociale",

...un grande blocco agrario costituito di tre strati sociali: la grande massa contadina amorfa e disgregata, gli intellettuali della piccola e media borghesia rurale, i grandi proprietari terrieri e i grandi intellettuali. I contadini meridionali sono in perpetuo fermento, ma come massa essi sono incapaci di dare una espressione centralizzata alle loro aspirazioni e ai loro bisogni. Lo strato medio degli intellettuali riceve dalla base contadina le impulsi per la sua attività politica e ideologica. I grandi proprietari nel campo politico e i grandi intellettuali nel campo ideologico centralizzano e dominano, in ultima analisi, tutto questo complesso di manifestazioni.<sup>22</sup>

Nella fase iniziale Gramsci si oppone fortemente al cosiddetto "blocco storico", un'alleanza formata tra le élite agrarie del Sud e gli industriali del Nord dopo l'Unità per propri benefici economici. Secondo Gramsci, il blocco ha danneggiato i contadini e ha costretto il Sud a un isolamento economico e culturale.<sup>23</sup> Proprio per questo lui propone un altro blocco, un'alleanza tra gli operai del Nord e i contadini del Sud. La loro alleanza "si basa proprio su quell'unico e unitario meccanismo di sviluppo capitalistico che operai e contadini muovono e dal quale sono insieme oppressi; non è un'alleanza politica, ma un blocco sociale".<sup>24</sup> Dunque, Gramsci vede la questione meridionale come un problema di classe. Però, secondo lui l'ostacolo principale nel risolvere questo problema è la mancanza della collaborazione e della comunicazione reciproca tra le diverse classi del Sud e tra la classe operaia del Nord e i contadini del Sud.<sup>25</sup> Il problema principale si trova nel contadino meridionale perché lui non è capace di "pensare sé stesso come membro di una collettività (la nazione per i proprietari e la classe per i proletari) e di svolgere

---

<sup>22</sup> Gramsci, Antonio, «Alcuni temi della questione meridionale» in *La questione meridionale* a cura di Franco de Felice e Valentino Parlato, Editori Riuniti, Roma, 2005, p. 177.

<sup>23</sup> Cfr. Borjan, Etami, op. cit., p. 118.

<sup>24</sup> De Felice, Franco; Parlato, Valentino, «Introduzione» in *La questione meridionale* a cura di Franco de Felice e Valentino Parlato, Editori Riuniti, Roma, 2005, p. 41.

<sup>25</sup> Cfr. Borjan, Etami, op. cit., p. 119.

un'azione sistematica e permanente rivolta a mutare i rapporti economici e politici della convivenza sociale".<sup>26</sup> Egli non capisce né l'organizzazione, né lo Stato. Essendo pessimista per quanto riguarda la possibilità dei contadini di mobilitarsi, Gramsci sposta l'attenzione sugli operai come attori principali della rivoluzione proletaria:

Spezzando l'autocrazia nella fabbrica, spezzando l'apparato oppressivo dello Stato capitalista, instaurando lo Stato operaio che soggioghi i capitalisti alla legge del lavoro utile, gli operai spezzeranno tutte le catene che tengono avvinghiato il contadino alla sua miseria, alla sua disperazione; instaurando la dittatura operaia, avendo in mano le industrie e le banche, il proletario rivolgerà l'enorme potenza dell'organizzazione statale per sostenere i contadini nella loro lotta contro i proprietari e contro la natura e contro la miseria.<sup>27</sup>

Il proletariato, dunque, deve pensare a sé stesso come classe che tende a dirigere i contadini e gli intellettuali, che può costruire il socialismo solo se questi strati sociali la seguono e l'aiutano. Riuscirebbe a farlo solo se riesce a organizzare in formazioni autonome e indipendenti sempre più notevoli masse di contadini.<sup>28</sup> La nuova coalizione avrebbe unito le due Italie, quella industriale e quell'altra, arretrata, e avrebbe impedito lo sfruttamento dei contadini meridionali. Questo porterebbe alla fine del blocco storico, inaugurando un nuovo blocco tra gli operai e i contadini, il quale avrebbe stabilito il governo del proletariato.<sup>29</sup>

Il Sud per Gramsci è una questione nazionale, che riguarda i contadini del Sud, ma anche il proletariato del Nord. Il proletariato può governare lo stato solo se riesce a sradicare la mentalità antimeridionalista e a creare le condizioni per la lotta di classe e la lotta al capitalismo.

### **1.3. Il Sud dalla Seconda guerra mondiale fino a oggi**

Nel periodo dopo la Seconda guerra mondiale, con lo sviluppo industriale dei paesi occidentali, il sottosviluppo del Sud diventa sempre più visibile, e la questione meridionale non si osserva più come un problema politico, ma come un problema economico, che può essere risolto soltanto con l'intervento esterno.<sup>30</sup> Nel periodo dopo la guerra si fondano le

---

<sup>26</sup> Gramsci, Antonio, «Operai e contadini» (1919) in *La questione meridionale* a cura di Franco de Felice e Valentino Parlato, Editori Riuniti, Roma, 2005, p. 74.

<sup>27</sup> Gramsci, Antonio, «Operai e contadini» (1920) in *La questione meridionale* a cura di Franco de Felice e Valentino Parlato, Editori Riuniti, Roma, 2005, p. 84.

<sup>28</sup> Cfr. Gramsci, Antonio, «Alcuni temi della questione meridionale» in *La questione meridionale* a cura di Franco de Felice e Valentino Parlato, Editori Riuniti, Roma, 2005, p. 189.

<sup>29</sup> Cfr. Borjan, Etami, op. cit., p. 121.

<sup>30</sup> Cfr. Ivi, p. 124.

organizzazioni per lo sviluppo del Sud, come, ad esempio, “Associazione per lo sviluppo dell’industria nel Mezzogiorno (SVIMEZ)” nel 1946, e “Cassa per il Mezzogiorno” nel 1950, con lo scopo di creare un favorevole clima economico e industriale.<sup>31</sup> Purtroppo, neanche questo risolve la questione meridionale. Alcuni anni dopo la fondazione della Cassa esce un libro politico influente, *The Moral Basis of a Backward Society* (1958) di Edward C. Banfield. In esso, l’autore spiega che il progresso economico della società è collegato direttamente al grado di solidarietà. L’Italia meridionale è una regione arretrata perché non vi esiste la collaborazione, il che è la conseguenza diretta del cosiddetto “nepotismo amorale” – comportamento egoista dell’individuo per il proprio profitto e il profitto della sua famiglia.<sup>32</sup> Il problema sta nel fatto che questo tipo di comportamento non si vede come amorale; anzi, è accettabile.

Negli ultimi due decenni del Novecento l’antimeridionalismo è sempre più visibile al Nord, nei giornali, e nei discorsi politici. Nel 1984 sulla scena politica appare il partito di Umberto Bossi, la *Lega Lombarda*, dopo chiamata la *Lega Nord*. Il partito promuove, e lo fa ancora oggi, la separazione dell’Italia dal resto della penisola e la proclamazione della Padania indipendente.<sup>33</sup> Con i suoi discorsi pubblici la *Lega Nord* istiga l’odio tra il Nord e il Sud, condanna i progetti dello Stato per lo sviluppo del Sud, diffonde l’immagine del Sud come regione parassita che già da decenni vive al carico del Nord.<sup>34</sup> Negli anni Ottanta appare un nuovo gruppo di meridionalisti, i cosiddetti *revisionisti*, i quali criticano il meridionalismo tradizionale. Tra di loro il più noto è Pietro Bevilacqua che nel 1986, insieme a Augusto Placanica, fonda Istituto Meridionale di Storia e Scienze Sociali (IMES), il cui scopo è organizzare e promuovere gli studi economico-storico-sociali sul Mezzogiorno nel più ampio contesto.<sup>35</sup> Negli anni Novanta cominciano discussioni sul modello economico alternativo che sostituirebbe il modello centralistico con quello federale o regionale. Si propongono nuovi cambiamenti economici che, per la prima volta, prendono in considerazione ancora presenti differenze tra il Nord e il Sud.<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> Cfr. Ivi, p. 127.

<sup>32</sup> Cfr. Ivi, p. 129.

<sup>33</sup> Cfr. Ivi, p. 131.

<sup>34</sup> Cfr. Ivi, p. 132.

<sup>35</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>36</sup> Cfr. Ivi, p. 135.

Negli ultimi anni, l'Italia cerca sempre di più di annullare ancora visibili differenze tra il Nord e il Sud. Il sottosviluppo del Sud è un costrutto discorsivo culturale, nato perché si prendevano in considerazione esclusivamente i parametri dell'economia del mercato e quella capitalistica.<sup>37</sup> Ancora oggi, la cultura italiana è piena di stereotipi sul Sud. La nozione del Sud corrotto o mal amministrato, estraneo alle norme di modernità, si usa ancora per svergognare la nazione.<sup>38</sup> La questione meridionale oggi non si può osservare solo dal punto di vista economico. Sarà necessario un approccio che prenderebbe in considerazione le specificità economiche, storiche, culturali e sociali del Sud. "La base principale per la soluzione della questione meridionale deve essere la capacità del popolo meridionale di trasformarsi dagli osservatori passivi in partecipanti attivi nel processo di modernizzazione e sviluppo delle regioni meridionali".<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Cfr. Ivi, p. 136.

<sup>38</sup> Cfr. Dickie, John, op. cit., p. 144.

<sup>39</sup> Cfr. Borjan, Etami, op. cit., p. 142.

## 2. Il Sud nel cinema di Luchino Visconti

Luchino Visconti nasce il 2 novembre 1906, quarto di sette figli, in una nobile famiglia milanese. Già da piccolo lui riceve un'educazione severa sotto la guida della madre. In questo primo periodo dell'infanzia e della giovinezza si sviluppa in lui il gusto per varie forme artistiche, in particolare per la letteratura. Legge soprattutto i testi di teatro, come Shakespeare e Goldoni, ma anche molti romanzi, particolarmente quelli di Pirandello e D'Annunzio. Di queste letture si discute vivacemente a Palazzo Visconti, il quale possiede anche un piccolo teatro, in cui vengono organizzate le recite a cui tutti, amici e membri della famiglia, partecipano.<sup>40</sup> Insomma, in quel primo periodo della sua vita i genitori gli fanno apprezzare il teatro, la musica, l'arte in generale. Da giovane Visconti è attratto dal cinema più che dal teatro, ma come scenografo piuttosto che come regista.<sup>41</sup>

Sarà l'esperienza parigina a svegliare in Visconti la voglia di dedicarsi al cinema, ma anche di occuparsi di politica. Negli anni Trenta lui abita a Parigi per un certo periodo, conducendo una vita cultural-mondana, inconscio della crisi economica e sociale europea, e lontano dal mondo fascista. Fa parte di una società che è tutta dedita agli spettacoli e all'arte, praticati "in un clima tra lo snobistico e il divertito".<sup>42</sup> Comunque, questa società, di cui fanno parte i più significativi artisti e intellettuali dell'epoca, si apre pian piano ai più gravi problemi del momento, e si coinvolge nella lotta al fascismo europeo.<sup>43</sup> In quel periodo Visconti collabora con Jean Renoir sul suo film *Una gita in campagna* (1936), occupandosi dei costumi. Proprio questa collaborazione con Renoir, durante la quale i due hanno lunghe conversazioni, suscita in lui l'interesse per il cinema. Visconti capisce che il cinema può essere il mezzo per avvicinarsi a certe verità da cui si era lontanissimi.<sup>44</sup> Entra in stretto contatto con i rappresentanti dell'intellettualità antifascista che in quel periodo sta vivendo l'esaltante esperienza del Fronte Popolare. Anche questo lascia un impatto forte sulla sua maturazione politica e ideologica. È lo stesso Visconti a dichiarare:

Durante quel periodo ardente – era quello del Fronte Popolare – aderii a tutte le idee, a tutti i principi estetici e non soltanto estetici, ma anche politici. Il gruppo di Renoir era schierato nettamente a sinistra e Renoir

---

<sup>40</sup> Cfr. Rondolino, Gianni, *Luchino Visconti*, UTET, Torino, 1981, p. 10.

<sup>41</sup> Cfr. Ivi, p. 42.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Cfr. Ivi, pp. 42-43.

<sup>44</sup> Cfr. Ivi, p. 61.

stesso, anche se non era iscritto, era certamente molto vicino al partito comunista. In quel momento ho veramente aperto gli occhi: venivo da un paese fascista dove non era possibile sapere niente, leggere niente, conoscere niente, né avere esperienze personali. Subii uno *choc*. Quando tornai in Italia, ero veramente molto cambiato.<sup>45</sup>

L'esperienza parigina è, per Visconti, doppiamente importante: sul piano professionale perché sceglie il cinema come proprio futuro, e sul piano ideologico perché lui si apre verso una realtà sociale e politica, che fino a quel momento non gli interessava.

Comunque, ancora troppa cultura letteraria, troppo gusto aristocratico, insieme a vari dubbi e incertezze, lo separano da una reale presa di coscienza della situazione politica e sociale in Italia.<sup>46</sup> Quello che segna per Visconti il punto di non ritorno succede quando torna in Italia. Agli inizi degli anni Quaranta, Luchino Visconti incontra giovani intellettuali romani di sinistra riuniti intorno alla rivista *Cinema*, un quindicinale di divulgazione cinematografica, allora diretto da Vittorio Mussolini. Tra altri, di questo gruppo fanno parte anche Giuseppe De Santis, fratelli Gianni, Dario e Massimo Puccini, e Mario Alicata. È Alicata a ricordare: “Noi ci siamo incontrati perché eravamo antifascisti, quindi l'elemento ideologico c'entra e in modo preciso”.<sup>47</sup> Questi giovani sono studenti, in particolare di filosofia e lettere, che durante la loro formazione diventano attivi politicamente e ideologicamente. Li riuniscono le discussioni sul cinema, sulla letteratura e sulla storia, ma soprattutto l'insofferenza per il conformismo e il provincialismo culturale del fascismo, che li rendono attivi nella lotta antifascista. È in quell'ambiente che si compie la maturazione di Visconti, non soltanto quella politico-ideologica, ma anche culturale. Nascono anche in quell'ambiente accese discussioni ideologiche, ben al di là degli interessi puramente artistici, o cinematografici.<sup>48</sup> In quegli anni Visconti entra in contatto diretto con alcuni militanti del partito comunista, e discute con loro di problemi politici e ideologici. Il lavoro cinematografico diventa il paravento per l'azione politica. Nel 1942 gira il suo primo film, *Ossessione*, un film politicamente impegnato, che doveva essere prima di tutto un “manifesto” del nuovo cinema antifascista.<sup>49</sup> In quel periodo Visconti e i suoi compagni si trovano sotto la mira della repressione fascista. I compagni, a uno a uno, vengono arrestati, e Luchino si adopera

---

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Cfr. Ivi, p. 69.

<sup>47</sup> Ivi, p. 83.

<sup>48</sup> Cfr. Ivi, pp. 86-87.

<sup>49</sup> Cfr. Ivi, p. 109.

molto per nascondere e proteggere resistenti e militanti antifascisti. Pure lui viene arrestato il 15 aprile 1944, e rimane in prigione fino alla liberazione di Roma avvenuta il 4 giugno 1944.

Visconti ricorda il periodo della Resistenza come il più interessante periodo della sua vita, dichiarando che da allora è stato comunista.<sup>50</sup> Ed è proprio in quel periodo che lui scopre che tutti i problemi d'Italia, oltretutto essere di carattere culturale o spirituale, sono in primo luogo di carattere sociale. Le differenze e i divari tra Nord e Sud Italia cominciano ad interessarlo sempre di più. Sotto l'impatto dell'opera di un altro comunista, Antonio Gramsci, Visconti comincia a vedere la questione meridionale come un problema ideologico, un problema di classe:

Gramsci non soltanto mi persuase per la acutezza delle sue 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.<sup>51</sup>

Tre dei suoi film trattano il tema della questione meridionale: *La terra trema* (1948), *Rocco e i suoi fratelli* (1960) e *Il Gattopardo* (1963). Due di essi sono ambientati al Sud, e uno, *Rocco*, narra la storia del Sud vista dal Nord.

*La terra trema* narra la storia dei pescatori siciliani che vengono sfruttati dai commercianti grossisti. Uno di loro si ribella allo stato esistente, ma infine rimane sconfitto, perché non ottiene l'appoggio dai colleghi. Ne *La terra trema* Visconti dimostra la disgregazione sociale al Sud e l'impossibilità dell'individuo di lottare solo contro il sistema che lo sfrutta.

*Rocco e i suoi fratelli* è la storia della migrazione interna negli anni Sessanta, cioè nell'epoca del *boom* economico in Italia. Attraverso la storia della famiglia Parondi, Visconti narra la vita degli immigrati dal Sud e della loro vita quotidiana in una città settentrionale. Con questo film Visconti offre una critica della politica statale nel Mezzogiorno, che continua ad essere visto come inferiore rispetto al resto della nazione.

*Il Gattopardo*, film basato sull'omonimo romanzo storico di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, narra la decadenza di una classe, quella aristocratica, incapace di reggere il confronto con la nuova borghesia imprenditoriale. Sullo sfondo di questa storia viene rappresentata la Sicilia che è

---

<sup>50</sup> Cfr. Ivi, p. 145.

<sup>51</sup> Ivi, p. 401.

percorsa dai fermenti rivoluzionari del Risorgimento e dell'impresa garibaldina. Il conflitto drammatico nasce dallo scontro di due società, una al tramonto, rappresentata dal Principe di Salina; l'altra emergente, rappresentata da don Calogero Sedara. Il matrimonio tra il nipote del Principe, Tancredi Falconeri, e Angelica, la figlia di don Calogero, offre una lettura storico-critica del passaggio di potere da una classe all'altra. Ne *Il Gattopardo* Visconti racconta la storia dell'Unità d'Italia rappresentata attraverso alcuni momenti-chiave e dimostra il Risorgimento come la rivoluzione tradita.



## 2.1. *La terra trema* (1948)

Come menzionato nel capitolo precedente, agli inizi degli anni Quaranta Visconti stringe l'amicizia con un gruppo di intellettuali romani di sinistra, uniti intorno alla rivista *Cinema*. Attraverso questo giornale loro cercano di valorizzare un cinema "realistico" che riscopra una realtà più autentica e vera di quella che viene rappresentata nei film comico-sentimentali o melodrammatici che costituiscono l'asse portante dell'industria cinematografica nazionale.<sup>52</sup> I registi sono invitati a guardarsi attorno per trovare nei fatti e nei problemi della vita quotidiana gli spunti per i loro film, ma anche a "richiamarsi alla tradizione letteraria nazionale, del naturalismo e del verismo, che potrebbe opportunamente far uscire il cinema italiano dalle secche della magniloquenza e della banalità".<sup>53</sup> In questi giovani appare l'esigenza di proporre un cinema "corale", "profondamente radicato nella realtà del popolo e ancorato a una visione critica dell'ambiente".<sup>54</sup> Secondo loro, la rilettura delle opere di Giovanni Verga in chiave politico-ideologica ne offre un perfetto esempio. Alicata e De Santis scrivono l'articolo su Verga intitolato "Verità e poesia: Verga e il cinema italiano" (1941), in cui affermano che i capolavori di Verga potrebbero aiutare i registi italiani nella loro ricerca della verità. L'opera verghiana rappresenta per loro un invito a scendere in mezzo alla gente. Sono De Santis, Alicata, Puccini e Ingrao che fanno scoprire a Visconti l'opera di Verga. Nel articolo "Traduzione e invenzione" del 1940 Visconti esprime l'ammirazione per gli scritti di Verga:

A me, lettore lombardo, abituato per tradizionale consuetudine al limpido rigore della fantasia manzoniana, il mondo primitivo e gigantesco dei pescatori di Aci Trezza e dei pescatori di Marineo, era sempre apparso sollevato in tono immaginoso e violento di epopea: ai miei occhi lombardi, pur contenti del cielo della mia terra che è "così bello quando è bello", la Sicilia del Verga era apparsa davvero l'isola di Ulisse, un'isola di avventure e di fervide passioni, situata immobile e fiera contro i marosi del Mare Jonio. Pensai così a un film sui *Malavoglia*.<sup>55</sup>

Insieme ad altri membri del gruppo Visconti lavora sull'adattamento cinematografico de *I Malavoglia*, dopo o parallelamente ad altri progetti, ma, purtroppo, le trattative per l'acquisto dei diritti di adattamento cinematografico, condotte con gli eredi di Verga sono lunghe e difficili, e il progetto viene accantonato.

---

<sup>52</sup> Cfr. Ivi, p. 87.

<sup>53</sup> Ivi, p. 88.

<sup>54</sup> Ivi, p. 89.

<sup>55</sup> Visconti, Luchino, "Tradizione e invenzione", in AA.VV., *Stile italiano nel cinema*, D. Guarnati, Milano, 1941.

Passano alcuni anni prima che Visconti torna a girare nel 1947, quasi per caso, il film su *I Malavoglia*. L'idea iniziale di Visconti non è quella di girare un film sul testo di Verga. L'inizio di questo capolavoro comincia quando il Partito Comunista Italiano chiede a Visconti la realizzazione di un documentario destinato alla promozione elettorale in vista delle elezioni dell'anno dopo.<sup>56</sup> L'idea di partenza è di fare una *docu-fiction* articolata in tre episodi: un episodio del mare, un episodio della solfara e un episodio della terra che, fra loro, assieme con un più breve episodio della città, descriverebbero diverse situazioni di lotta. Il titolo *La terra trema* non ha soltanto ovvie implicazioni metaforiche, ma deriva dal fatto che "l'epicentro politico-ideologico del film è la battaglia dei contadini siciliani appunto per la terra".<sup>57</sup> Il documentario deve avere il tono e il significato di un *pamphlet* sociale.

Tuttavia, già alla fine del 1947 Visconti ha i primi dubbi; pare che il progetto gli sia cresciuto tra le mani, e poi, lavorando sull'episodio di mare, comincia ad usare il testo de *I Malavoglia* con una serie di espliciti riferimenti alle pagine verghiane.<sup>58</sup> Cancella due episodi (quello della terra e della solfara) e trasforma l'episodio del mare in una sorte di moderna rilettura de *I Malavoglia*, restituendo i soldi al Partito. Visconti stesso esclama che ha sentito il bisogno di scoprire quali fossero le basi storiche, economiche e sociali, sulle quali era cresciuto il dramma meridionale, e che ne *La terra trema* ha cercato di mettere a fuoco, ispiratosi alla lettura di Gramsci, un conflitto economico, che era fonte e ragione di tutto lo svolgimento drammatico. Secondo lui, il tema della sconfitta, dell'irrisione da parte della società, è un tema moderno quanti altri mai.<sup>59</sup>

Comunque, Visconti non prende interamente la trama de *I Malavoglia*, ma vi si ispira liberamente. La realtà acitrezza del quart'ultimo decennio dell'Ottocento appare talmente "continua" da fare de *La terra trema* un caso esemplare di ideale rapporto fra cinema e letteratura: "quello di un testo (cinematografico) che usa un altro testo (letterario) non già come un semplice canovaccio da seguire, ma come una vera e propria realtà da interpretare, ricostruire o affabulare liberamente".<sup>60</sup> C'è il rapporto tra i personaggi verghiani e quelli viscontiani: Padron 'Ntoni – Padron Giovanni, La Madre – Mara la Longa, Mara – Mena, Lucia – Lia. Ci sono anche

---

<sup>56</sup> Cfr. Micciché, Lino, *Luchino Visconti*, Tascabili Marsilio, Venezia, 2002, p. 15.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Cfr. Ivi, p. 16.

<sup>59</sup> Cfr. Micciché, Lino, *Visconti e il neorealismo: Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Marsilio Editori, Venezia, 2006, p. 82.

<sup>60</sup> Ivi, p. 132.

correlazioni tra alcuni episodi del romanzo e del film: il servizio militare (nel film viene solo menzionato), la morte del nonno, il tema del contrabbando, la fuga, il lavoro a giornata e la tempesta. Quello che è diverso è che ne *La terra trema* Visconti invece sposta la conflittualità dall'aspetto storico all'aspetto ideologico. In Verga, la conflittualità è storicamente determinata dalla società industriale che distrugge la società arcaico-rurale; in Visconti, la conflittualità è ideologicamente determinata dalla divisione della società in classi.<sup>61</sup> Mentre per lo scrittore siciliano la ribellione al proprio stato è ingiusta, per il regista la ribellione allo sfruttamento è giusta, poiché nasce dalla coscienza di classe, fa parte della lotta di classe.

Visconti ha un chiaro progetto cinematografico, una storia da narrare, un romanzo da interpretare in chiave attuale. Vuole evidenziare “non solo i problemi politici e sociali del tempo, ma anche il carattere e le funzioni del cinema come spettacolo”.<sup>62</sup> Per questo gira il film in maniera neorealista: senza sceneggiatura di ferro, con attori non professionisti, in dialetto, in luoghi veri, in modo distaccato e “oggettivo”, usando la sdrammatizzazione nei momenti drammatici, utilizzando l'individuo per rappresentare la collettività.<sup>63</sup> È affidato a Massimo Mida Puccini di scrivere una sorta di riassunto, che si limita a riassumere il testo verghiano con numerosissime citazioni testuali fra virgolette. La sceneggiatura non è prestabilita, lui vuole affidarla ai pescatori stessi. Visconti sceglie Aci Trezza, i suoi pescatori e il loro dialetto perché, secondo lui, rappresentano un'autentica esperienza di vita e di lavoro. Lui vuole fare di questa storia, di questo ambiente e di questi personaggi le “realtà” filmiche. Anche nel campo tecnico sono presenti elementi legati al neorealismo, come ad esempio l'uso di campi lunghi, che sono prevalenti nel film, mentre sono pochissimi i primi piani. Circa 3/5 fra gli oltre 500 piani del film sono “ravvicinati” a distanza media (mezza figura, piano americano, figura intera).<sup>64</sup> La scelta di questa media distanza, di solito tipica del film d'azione, viene adottata in questo film che appare il trionfo dell'inazione, almeno nel senso tradizionale.<sup>65</sup>

*La terra trema* racconta la storia di una famiglia di pescatori di Aci Trezza, i Valastro, che vengono sfruttati dai commercianti grossisti. Il giovane 'Ntoni, non sopportando più le

---

<sup>61</sup> Cfr. Ivi, p. 172.

<sup>62</sup> Rondolino, Gianni, op. cit., p. 202.

<sup>63</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>64</sup> Cfr. Micciché, Lino, *Visconti e il neorealismo: Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Marsilio Editori, Venezia, 2006, p. 188.

<sup>65</sup> Cfr. *Ibid.*

condizioni in cui vivono, chiede ai pescatori di ribellarsi. Alcuni pescatori sono arrestati, ma poi fatti rilasciare dagli stessi grossisti che capiscono che senza i pescatori non c'è guadagno. Disposti a lottare contro l'oppressione, la famiglia Valastro ipoteca la casa per comprare una barca e lavorare in proprio. Un'eccezionale pesca di acciughe sembra aiutarli, ma più tardi una tempesta distrugge la barca. In seguito i Valastro sono costretti a vendere la pesca di acciughe ai grossisti a basso prezzo, perdono la casa e la famiglia si disgrega. Alla fine 'Ntoni torna a lavorare per i grossisti.

Il film inizia con la didascalia che ha quasi una dichiarazione programmatica, una sorta di prefazione per la corretta lettura e interpretazione del film:

*I fatti rappresentati in questo film accadono in Italia e precisamente in Sicilia, nel paese di Acitrezza, che si trova sul Mare Ionio a poca distanza da Catania. La storia che il film racconta è la stessa che nel mondo si rinnova da anni in tutti quei paesi dove uomini sfruttano altri uomini. Le case, le strade, le barche, il mare, sono quelli di Acitrezza. Tutti gli attori del film sono stati scelti tra gli abitanti del paese: pescatori, ragazze, braccianti, muratori, grossisti di pesce. Essi non conoscono la lingua diversa dal siciliano per esprimere ribellioni, dolori, speranze. La lingua italiana non è in Sicilia la lingua dei poveri.*

Dalla didascalia d'apertura del film si possono leggere non solo il valore e il senso di una dichiarazione poetica, ma più esattamente un'enunciazione estetica neorealistica. Ognuno di questi sei enunciati spiega una scelta poetica e implica una posizione teorica. Il primo enunciato precisa dettagliatamente la concretezza geopolitica della rappresentazione: gli eventi raccontati nel film si svolgono in Aci Trezza, Sicilia. Si parla di "rappresentazione", e non di "racconto", affinché si sottolinei la maggiore connessione con la realtà; si dice "fatti" e non "storia" per rilevare la concretezza della rappresentazione. Dunque, occorre rappresentare i fatti che appartengono in qualche modo a una realtà storicamente e geograficamente definita.<sup>66</sup> Il secondo enunciato afferma, questa volta usando "storia" e "raccontare", la tipologia della vicenda rappresentata. Questa fabula si ritrova in mille altre storie e realtà storiche del mondo e ha a che fare con lo sfruttamento; è una rappresentazione tipica del conflitto di classe.<sup>67</sup> Il seguente enunciato riguarda il modo di produzione. I luoghi e gli oggetti in cui il film è stato girato sono proprio quelli di cui si parla. Dunque, la "verità" del film è assoluta. Poi, il seguente enunciato riguarda gli attori; loro non sono professionisti, ma persone che vivono davvero la realtà acitrezza. Il fatto che la storia viene narrata attraverso le persone autentiche di Aci Trezza contribuisce alla veridicità della rappresentazione. Il penultimo enunciato afferma che la realtà

---

<sup>66</sup> Cfr. Ivi, p. 180.

<sup>67</sup> Cfr. *Ibid.*

non può esprimersi che nella “lingua madre”, il siciliano. La lingua italiana, che è la lingua ufficiale ma artificiale per i pescatori, non può essere lingua di un’autentica esperienza del popolo acitrezzino. L’ultimo enunciato ripete quello che è implicito a proposito della lingua, che la differenza linguistica viene percepita in termini di classe.

Ad aiutare quelli che non capiscono il dialetto acitrezzino, cioè la maggior parte degli spettatori, nel film viene usata la tecnica narrativa della voce fuori campo. Ma, per lo più, il regista si serve del narratore onnisciente ed extradiegetico per ottenere la presenza autoriale che manipola la rappresentazione e l’interpretazione del film. I commenti espressi attraverso la voce fuori campo, che sono di un notevole numero, precedono i racconti veri e propri, anticipandone il senso e offrendone la chiave ideologica.

Dopo la didascalia, la prima sequenza inizia con un campo medio che poi passa al campo lungo, in cui i commercianti di pesce, i primi a svegliarsi ad Aci Trezza, scendono al mare per prendere la pesca dalle barche uscite al mare la notte precedente. Si sente la voce fuori campo che esprime oggettivamente i “fatti”: *così si vive ad Aci Trezza, dal nonno, ai padri e nipoti, è sempre stato così*. La prossima inquadratura è quella della casa del nespolo accompagnata dalla voce del narratore onnisciente che continua a spiegare i fatti: si viene a sapere che un giorno il padre non è tornato dal mare (la prima tempesta è omessa dal film). Poi si ritorna all’aperto, una scena corale dei pescatori che sono stanchi e vogliono solo vendere ai grossisti il pesce per pochi soldi e andare a casa. Già qui Visconti ci dimostra due realtà “comunitarie”: quella sociale e quella familiare, connesse fra di loro.

Nella prossima inquadratura, ‘Ntoni ripara le reti assieme con gli altri pescatori e discutono della loro situazione. Qui Visconti enuncia la situazione conflittuale: con il campo controcampo ‘Ntoni e gli altri pescatori discutono come i grossisti guadagnano dal lavoro dei pescatori. ‘Ntoni si lamenta che è colpa dei pescatori stessi perché non sono uniti, e che un uomo non può combattere da solo. Il suo commento evoca il pensiero gramsciano, i pescatori non sono uniti e per questo si trovano in pessime condizioni. Per migliorarle, devono diventare consci che sono membri di un gruppo, di una comunità; e quando si fa parte di un gruppo è più facile lottare per i propri diritti.

‘Ntoni e suo fratello Cola tornano a casa. L’inquadratura è di nuovo dominata dalla voce fuori campo che spiega: *Dopo dodici ore di lavoro sono tornati a casa dove non hanno quasi niente da mangiare; eppure, le barche erano piene di pesce.* In una serie di campo controcampo prima di ‘Ntoni – il nonno, e poi di Cola – il nonno, ‘Ntoni spiega che non si può continuare in questo modo, mentre il nonno dice che le cose sono sempre andate così e che ‘Ntoni dovrebbe ascoltare i vecchi. Con la povertà Visconti dimostra l’impatto che l’appartenenza a una classe sociale ha sulla vita personale: loro dipendono dai grossisti e il loro essere e operare sono inseparabili.

L’impatto della posizione sociale sui rapporti interpersonali è maggiormente visibile nelle storie amorose dei protagonisti. La voce fuori campo introduce la sequenza, dove ‘Ntoni va a vedere Nedda, la ragazza che gli piace, indicando questo come un momento di sollievo per lui. La conversazione tra i due giovani rivela la divisione tra le classi sociali anche nelle questioni amorose. ‘Ntoni sa che momentaneamente, a causa della sua situazione economica, non può sposare Nedda, comunque lui spera che questo cambi presto. Poi c’è la storia d’amore di sua sorella Mara e Nicola. Si vede Mara apparire alla finestra, una specie di inquadratura nell’inquadratura, che parla con Nicola delle cose amevoli. I due sono, più o meno, allo stesso livello sociale, e un giorno forse potrebbero sposarsi.

La prossima sequenza torna alla questione conflittuale dello sfruttamento. Dopo un’altra notte al mare, la mattina i giovani vanno a vendere il pesce. Le cose si svolgono come al solito, i grossisti tengono i bassi prezzi fissi. Ma i giovani non vogliono essere imbrogliati. Visconti delinea l’esplosione del conflitto. Ci sono i pescatori da una parte e i grossisti dall’altra: due classi sociali separate. Quando ‘Ntoni sente uno dei grossisti, Lorenzo, pronunciare il basso prezzo, si infuria e prende la bilancia che appartiene ai grossisti. Dopo aver chiesto ai suoi colleghi che cosa stanno aspettando, lui la butta nel mare. Con questo atto di ribellione, ‘Ntoni dimostra ad altri che è arrivata l’ora di cambiare le cose. L’uso della bilancia in questa scena ha un doppio senso. Tradizionalmente, la bilancia rappresenta l’equilibrio. Comunque, usata da parte dei grossisti, essa rappresenta lo sfruttamento economico. I pescatori seguono l’esempio di ‘Ntoni e scoppia una rissa. La sequenza si

conclude con un altro pescatore che butta la bilancia nell'acqua, una replica del gesto di 'Ntoni la quale dimostra il potere della sua retorica.<sup>68</sup>

I pescatori poi finiscono in prigione, ma non per molto tempo perché i grossisti capiscono che non c'è lavoro senza loro. 'Ntoni vuole appropriarsi degli "strumenti di produzione" della merce, il cui possesso garantisce ai grossisti il controllo e i profitti del lavoro salariato e dell'espropriazione della forza lavoro manodopera.<sup>69</sup> Cerca di convincere la famiglia che bisogna mettersi a lavorare da soli dicendo che non sono nati per condurre una vita miserabile. Decidono di mettere la casa sotto ipoteca per comprarsi la barca e 'Ntoni è sicuro che anche gli altri pescatori faranno lo stesso quando vedranno che questo funziona. Un mese dopo, l'ipoteca gli è concessa, e 'Ntoni può cominciare a fare i progetti per il suo futuro. Nella prima pesca per conto loro, si vedono 'Ntoni e i suoi compagni in primo piano remare felici. La pesca è andata bene, hanno pescato tante acciughe come non se n'erano viste mai – proprio una Provvidenza per 'Ntoni.

Sfortunatamente, il periodo di felicità è di corta durata. Dopo una tempesta la barca di 'Ntoni non torna dal mare. Le donne della casa vengono tutte disperate sulla sciara ad aspettare la barca di 'Ntoni. Loro sono rappresentate, nella loro disperazione, prima in campo lungo, e poi in campo medio, in figura intera, in primo piano, aspettare gli uomini in riva al mare, tutte vestite di nero, calme e immobili. L'effetto provocato da questa scena è quello di dimostrare la disperazione e perdita come parte della vita, come qualcosa quasi mitico, che appartiene alle verità universali.<sup>70</sup>

Dopo qualche giorno, la barca dei Valastro spunta dal mare. La loro situazione economica e posizione sociale cambiano di nuovo: in una sola notte hanno perduto tutto e adesso devono pensare come pagare il debito. Le cose poi vanno di male in peggio: 'Ntoni perde Nedda, non può trovare lavoro, nessuno vuole comprare le acciughe. Cola si dà alle attività illegali e subito dopo se ne va. Il nonno ammalato non può più restare in casa ed è portato fuori di casa, seguito da un coro delle vicine. Anche Lucia, la sorella più giovane, diviene l'amante del maresciallo

---

<sup>68</sup> Cfr. Marcus, Millicent, *Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1993, p. 38.

<sup>69</sup> Cfr. Micciché, Lino, *Visconti e il neorealismo: Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Marsilio Editori, Venezia, 2006, p. 171.

<sup>70</sup> Cfr. Marcus, Millicent, op. cit., pp. 35-36.

del corpo di finanza di Acì Trezza, e, rovinata da lui, se ne va. Subito dopo, arriva anche la notifica sull'evizione e i Valastro devono lasciare la casa.

Contrapposta alla perdita di casa, segue la sequenza del battesimo di barche di uno dei grossisti, Raimondo. La sequenza si apre con il campo medio che dimostra una scena corale, tutto il popolo di Acì Trezza è presente allo spettacolo. Mentre Raimondo si rivolge al popolo, si vede il prete che va intorno alle barche e le benedice. La scena dimostra per cui interessi si fa questo spettacolo: la Chiesa e l'aristocrazia vogliono di sicuro che le cose rimangano come sono, e per questo sono qui, ad appoggiare i grossisti. Si crea l'alleanza di una nuova classe governante. Nel suo parlare Raimondo identifica i propri interessi con quelli del popolo: la sua prosperità significa anche la prosperità per il popolo. L'inquadratura poi passa ai due fidanzati: Nedda e Lorenzo, il fidanzamento dei quali è il segno di un'altra sconfitta di 'Ntoni.

In una delle ultime sequenze si vede 'Ntoni, sconfitto, tornare all'ufficio con i fratelli a pregare per un lavoro dove è umiliato da parte dei grossisti. C'è una serie di campo controcampo dei grossisti che ridono e di 'Ntoni che è umiliato e affamato. Ma, quando i grossisti vedono la fame e la sconfitta nel suo sguardo, smettono di ridere. L'ultima inquadratura è quella di 'Ntoni nella barca altrui, che ricomincia da capo, remando, forse verso il proprio futuro.

La realtà acitrezza è quella divisa in classi dove convivono, in un rapporto che fin dall'inizio del film viene enunciato come conflittuale, sfruttati e sfruttatori, quelli che lavorano per vivere e quelli che vivono del lavoro altrui.<sup>71</sup> Attraverso le due comunità, quella sociale di Acitrezza e quella familiare dei Valastro, Visconti dimostra l'impatto che la classe sociale ha sulla vita personale. 'Ntoni Valastro è un pescatore, fa la professione che facevano anche suo padre e suo nonno. Ancora giovane, non può accettare il fatto che lui e suoi fratelli lavorano tutto il giorno, facendo un lavoro fisico duro, per guadagnarsi qualche spicciolo che gli basta solo per sopravvivere. 'Ntoni cerca di convincere sia i membri della sua famiglia sia altri pescatori che loro devono liberarsi dallo sfruttamento da parte dei grossisti. Con la scena della sua ribellione ai grossisti, Visconti vuole dimostrare che ci sarebbe la possibilità di cambiare le cose se i pescatori si unissero davvero. Purtroppo, la scena di ribellione rimane un caso isolato.

---

<sup>71</sup> Cfr. Micciché, Lino, *Visconti e il neorealismo: Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Marsilio Editori, Venezia, 2006, p. 171.



Parallelamente alla lenta caduta dei Valastro, si vede l'ascesa della nuova classe governante; i grossisti si uniscono con aristocratici e la Chiesa per rafforzare il potere, e per poter continuare con lo sfruttamento economico dei contadini. Si servono dell'esempio di 'Ntoni e della sua famiglia per mostrare agli altri come finirà ogni atto di ribellione. Alla fine, esaurite tutte le altre opzioni, a 'Ntoni non rimane che pregare di tornare a lavorare per i grossisti.

L'impatto della classe è maggiormente visibile nelle storie amorose, quelle di 'Ntoni e Nedda, e Nicola e Mara. Questi rapporti cambiano profondamente come cambia la situazione economica della famiglia Valastro. All'inizio del film 'Ntoni corteggia Nedda, però, è conscio del fatto che non si trova in una situazione economica che gli permetta di sposarla. Dopo essersi messo in proprio, il rapporto dei due diventa più serio. Però, dopo la disgrazia con la barca, Nedda non si fa più vedere. La prossima volta che lei appare nel film, è nella scena del battesimo delle barche di Raimondo, fidanzata con Lorenzo. Il fidanzamento di Nedda e Lorenzo è una specie di darwinismo sociale, perché dimostra che il premio appartiene a colui chi governa.<sup>72</sup> Una cosa simile succede anche con l'altra coppia amorosa. Mara e Nicola, all'inizio del film, sono più o meno allo stesso livello sociale, e possono frequentarsi. Quando l'affare dei Valastro prende il volo, Mara diventa inaccessibile a Nicola, e lui non spera più di sposarla. In una delle scene finali del film, dopo la perdita della casa, si incontrano di nuovo, e lei gli dice che, adesso che sono rovinati, è lei che non può più sperare di sposarsi. Anche la storia di Lucia, la loro sorella minore, dimostra l'impatto sociale sulla vita privata. Nel film lei è corteggiata dal maresciallo don Salvatore, e quando i Valastro perdono tutto, Lucia diventa la sua amante. Quando Mara la rimprovera, Lucia si infuria: *Chiuse in casa come il tesoro... ma quale tesoro, nessuno ci vuole!* Attraverso le storie amorose dei Valastro Visconti dimostra che anche la parte più intima della vita privata viene governata dalle leggi economiche.

'Ntoni rappresenta un individuo, un uomo qualsiasi, che non può cambiare nulla da solo. Lui si ribella allo stato in cui è costretto a vivere. Appropriandosi degli strumenti di produzione, cioè la barca, vuole mostrare agli altri con il suo esempio che la resistenza è possibile, ma non ci riesce. 'Ntoni è un vinto, un isolato, e perde proprio perché è un isolato.<sup>73</sup> Attraverso la lotta di un individuo come 'Ntoni, Visconti dimostra che la situazione economica

---

<sup>72</sup> Cfr. Marcus, Millicent, op. cit., p. 35.

<sup>73</sup> Cfr. Rondolino, Gianni, op. cit., p. 205.

dei pescatori, contadini, cioè, della classe operaia non può migliorare perché non esiste ancora né la coscienza né la solidarietà di classe. Fino a quando questo cambi, loro rimarranno oppressi e soggiogati.

## 2.2. *Rocco e i suoi fratelli* (1960)

Dopo *La terra trema* per un certo periodo Visconti abbandona la trattazione di temi contemporanei legati alla realtà politica e sociale italiana per dedicarsi all'elaborazione di altri progetti artistici. In questo periodo si occupa più di teatro che di cinema, lavorando sugli spettacoli teatrali come *l'Orlando Furioso*, *La locandiera*, e *Tre sorelle*. Gira anche i melodrammi *Senso* (1954) e *Le notti bianche* (1957). All'inizio degli anni Sessanta, però, spinto dalla trasformazione sociale, politica e culturale della società italiana, Visconti decide di riprendere il discorso, messo da parte dopo *La terra trema*, sulla società italiana osservata e descritta criticamente nei suoi conflitti umani e sociali. È il periodo del "miracolo economico" in Italia, che tocca l'apice negli anni 1958-1963. Migliaia di italiani del Sud lasciano i loro villaggi in cerca di lavoro al Nord, per lo più nelle città Milano e Torino. Nel periodo di quindici anni circa 400 000 immigrati arrivano a Milano.<sup>74</sup>

Visconti decide di fare un film su questi immigrati, di descrivere la loro esperienza in una città settentrionale, in chiave politico-ideologica. *Rocco e i suoi fratelli* esce nel 1960, l'anno centrale per il cinema italiano dato che nell'arco di dieci mesi escono anche *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini, e *L'Avventura* (1960) di Michelangelo Antonioni. Tutti e tre suscitano polemiche culturali e politiche, e vengono censurati. *Rocco* viene censurato perché attacca frontalmente l'*establishment* sia con la violenza di certe immagini sia con i problemi umani e sociali che solleva.<sup>75</sup>

L'idea iniziale di Visconti è la storia costruita intorno a una madre con cinque figli e sul mondo della boxe. Da questo punto lui elabora un'ampia sceneggiatura, arricchita da elementi tratti dai racconti "Come fai, Sinatra?" e "Il Brianza" di Giovanni Testori, raccolti nel volume *Il ponte della Ghisolfia* (1958). Ci sono anche altri influssi letterari: la Bibbia, *Giuseppe e i suoi fratelli* (1933) di Thomas Mann, *L'Idiota* (1869) di Dostoevskij, e *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) di Carlo Levi. Visconti si serve della letteratura meridionalistica per definire la psicologia dei personaggi e il loro ambiente familiare e sociale.<sup>76</sup> *Rocco e i suoi fratelli* racconta la storia della famiglia Parondi, che lascia il paese nativo, in Lucania, in cerca di lavoro al Nord. Dopo

---

<sup>74</sup> Cfr. Foot, John M., «Cinema and the City. Milan and Luchino Visconti's *Rocco and his Brothers*» in *Journal of Modern Italian Studies*, 1999, p. 210.

<sup>75</sup> Cfr. Rondolino, Gianni, op. cit., p. 393.

<sup>76</sup> Cfr. Ivi, pp. 394-395.

essersi stabiliti a Milano quattro di cinque fratelli Parondi cercano lavoro per poter mantenere sé stessi e la loro madre, Rosaria. Rocco, Simone e Ciro decidono di frequentare la palestra di boxe già frequentata da Vincenzo, il loro fratello che già da qualche tempo vive a Milano. Là incontrano Morini che vede in Simone l'opportunità di guadagno, e gli offre migliori condizioni di allenamento sotto la guida dell'allenatore Cerri. Dopo una perdita umiliante di Simone, Cerri decide che Rocco prenderà il suo posto. Poi, dopo un litigio tra Simone e Morini, Rocco è costretto a pagare il debito di Simone. Rocco diventa il campione nazionale. Simone, indigente, uccide la prostituta Nadia, e viene denunciato da Ciro. Il film si conclude con il più giovane fratello, Luca, che tocca una serie di poster che annunciano il prossimo incontro di Rocco.

Anche se i protagonisti si occupano della boxe, questo sport non è che un elemento esterno. Esso serve per raccontare la storia di un microcosmo umano, una famiglia di immigrati dal Sud e la loro vita quotidiana in una città ostile. Infatti, Visconti immagina questo film come una specie di seguito de *La terra trema*:

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. E, a pensarci bene, il nucleo principale di *Rocco* è lo stesso del romanzo verghiano: là 'Ntoni e i suoi, nella lotta per sopravvivere, per liberarsi dai bisogni materiali, tentavano l'impresa del "carico dei lupini": qui i figli di Rosaria tentano il pugilato: e la boxe è il "carico dei lupini" dei Malavoglia. Così il film si imparenta a *La terra trema* – che è la mia interpretazione de *I Malavoglia* – di cui costituisce quasi il secondo episodio.<sup>77</sup>

Per Visconti, *Rocco* marca il ritorno alle tensioni politiche e ideologiche del primo neorealismo. I fatti rappresentati in questo film non solo fanno parte della società italiana di quegli anni, ma essi vengono visti anche con occhio critico e distaccato. Il realismo della rappresentazione e la situazione sociale descritta nel film si trovano al centro degli attacchi reazionari, e delle polemiche politiche, ma anche al centro dei dibattiti che nascono in diversi ambienti operai e di immigrati meridionali.<sup>78</sup> Nell'articolo intitolato "Oltre il fato dei Malavoglia", pubblicato sul periodico comunista *Vie Nuove*, Visconti spiega che la questione meridionale rimane sempre una delle fonti principali della sua ispirazione, e che l'ideologia di Gramsci rimane la chiave per l'interpretazione del suo film non solo perché Gramsci offra un'acuta analisi del Mezzogiorno,

---

<sup>77</sup> Ivi, pp. 397-398.

<sup>78</sup> Cfr. Ivi, pp. 399.

ma anche perché dà l'indicazione pratica per il superamento della questione meridionale, che si trova nell'alleanza degli operai del Nord con i contadini del Sud.<sup>79</sup>

*Rocco e i suoi fratelli* è diviso in cinque blocchi che corrispondono ai cinque fratelli. Ogni blocco porta il nome di un fratello. Il film si apre con il campo lungo della stazione ferroviaria di Milano vista tra le sbarre. Tutto è scuro, nel buio. Nella colonna sonora si sente una canzone cantata in un dialetto meridionale, sul tema dell'emigrazione. La famiglia Parondi scende dal treno. Cercano Vincenzo, il fratello maggiore che doveva aspettarli, ma lui non c'è. Sono confusi se sia il giorno o la notte. Questa confusione serve a simboleggiare la loro alienazione e lo *choc* di trovarsi in una grande città. Uscendo dalla stazione le loro figure diminuiscono rispetto all'ambiente, si passa dal campo medio, al campo lungo, per accentuare la grandezza della stazione, che è anche il simbolo della grandezza della città in cui loro diventano invisibili. Mentre prendono il tram, vengono a sapere che l'indirizzo datogli da Vincenzo si trova a capolinea, dunque, in sobborgo.

Il primo blocco inizia con la storia di Vincenzo. La scena si apre con la festa di fidanzamento di Vincenzo e Ginetta, nella casa familiare di Ginetta. Si viene a sapere che Vincenzo è a Milano già da un tempo, e che non vuole *tornar laggiù, io la mia famiglia me la voglio far qua*. Fra poco la madre e i figli Parondi arrivano senza avviso alla festa, e dopo gli iniziali saluti cordiali, subito scoppia un litigio. Rosaria è infuriata perché c'è la festa e non è passato molto tempo dalla morte di suo marito, e la famiglia di Ginetta si infuria perché i Parondi sono arrivati senza avviso, non hanno né un luogo da dormire, né un lavoro, dunque, sarà tutto alle spalle sia di loro sia del loro genero. Qui si dimostra la diffidenza dei settentrionali nei confronti dei meridionali: i meridionali vengono percepiti come pigri e intenti a vivere a conto altrui. Vincenzo spiega alla madre che non è facile trovare un lavoro a Milano. La situazione si risolve con l'andata dei Parondi insieme a Vincenzo di casa. Lamentandosi della situazione privata a un collega, Vincenzo ottiene il consiglio da lui: di fare come fanno tutti i *terroni*, di prendere l'appartamento alle case popolari, e poi di smettere di pagare dopo qualche mese, poi la famiglia sarà sfrattata e sistemata in un altro luogo, dove vanno tutti sfrattati, e dove non si paga niente, ma c'è tutto, perché *il comune di Milano non lascia nessuno in mezzo alla strada*. Con questo consiglio viene rafforzato lo stereotipo sui meridionali come gente pigra, che vive a conto altrui, ma si dimostra anche la

---

<sup>79</sup> Cfr. Ivi, p. 401.

ricchezza di una città settentrionale come Milano, che può permettersi di mantenere i meridionali con le proprie risorse. La seguente scena è quella della famiglia Parondi che entra nel loro nuovo stabilimento. Di nuovo l'inquadratura è dimostrata attraverso le sbarre; il loro appartamento è quello seminterrato. Dunque, si trovano di nuovo al buio, si crea la sensazione della prigione. La portiera commenta con la collega: *Africa! Lucania... ma dov'è 'sta Lucania? In fondo, in fondo...* La mattina dopo i ragazzi si alzano presto, perché fuori c'è la neve, il che significa che ci sarà bisogno di qualcuno che lo spali, cioè il lavoro per tutti i fratelli per quel giorno.

La prima volta che Nadia, la prostituta che porterà indirettamente alla disgregazione della famiglia, appare sullo schermo, viene rappresentata in modo caotico. Attraverso l'angolazione dall'alto la si vede scendere per le scale correndo, ovviamente fuggendo da qualche litigio. Sulle scale incontra Vincenzo che le offre aiuto e la porta giù nel loro appartamento. Nadia conosce i fratelli, a uno a uno, tutti rappresentati in primo piano. Si viene a sapere che sono qui già da un mese, ma ancora non hanno un lavoro fisso. Nadia vede sul muro la foto dal giornale di Vincenzo che fa la boxe, e dice: *Conosco un campione io, uno che ha cominciato da niente, ma ha fatto tanti di milioni... altro che stare a spalar la neve.* I ragazzi si identificano con questa storia, e la vedono come una via d'uscita dai problemi finanziari. È dunque, sul consiglio di Nadia, che i ragazzi decidono di occuparsi della boxe.

La prossima sequenza è situata nella palestra di boxe. Rocco, Ciro e Simone arrivano e cercano la loro opportunità. Di nuovo vengono chiesti di dove sono; nessuno conosce Lucania. Quando escono dallo spogliatoio vengono derisi a causa delle loro sottovesti. È un'altra strategia, da parte di Visconti, di dimostrare quanto i fratelli, cioè i meridionali in generale, sono estranei a quest'ambito.<sup>80</sup> L'ultima sequenza di questo blocco dimostra il primo incontro di Simone con un pugile di Lucania. Simone viene deriso e fischiato, denominato traditore, perché è un meridionale che invece lotta per un club settentrionale. Dopo l'incontro, e la vincita di Simone, scoppia una rissa sulla strada. Comunque, Simone non se ne frega, e se ne va con Nadia, la quale lo aspetta fuori sulla strada.

Il seguente blocco è quello dedicato a Simone. La prima scena è quella di Nadia e Simone, chiusi in una camera, che, dopo un rapporto amoroso, parlano della boxe. Nadia paragona la

---

<sup>80</sup> Cfr. Hennessey, Brendan, «Patterns of Pugilism: *Rocco e i suoi fratelli* (1960) and the Boxing Film», *The Italianist*, a.26, n. 2, p. 227.

professione di boxe alla sua professione: *Tu fai la boxe come io faccio la vita... per questi [soldi] – Io tengo pure la passione... – Anch'io lo faccio per la passione.* I lavori di ambedue, quello del pugile e quello della prostituta, sono lavori fisici, e come tali essi personificano lo spirito competitivo dell'accumulo dei beni attraverso lavoro fisico duro, cristallizzando i valori del "miracolo economico" in Italia.<sup>81</sup> Dopo il successo iniziale, comincia la lenta caduta di Simone. Lui si dimostra un personaggio pigro, che vive a conto altrui. Viene alla lavanderia in cui Rocco lavora per chiedergli dei soldi, e poi ruba, prima una camicia, e dopo anche i gioielli della padrona della lavanderia. Invece di fare allenamento duro, lui scappa dalla città con Nadia, chiedendo a Rocco di nuovo di mentire per lui in palestra. Con l'andare del film a queste descrizioni verranno aggiunte pure quelle dello stupratore e dell'assassino.

Rocco, d'altra parte sta in completa opposizione al fratello. Il blocco che racconta la sua storia inizia con lui facendo servizio militare in una città dove incontra Nadia. I due prendono un caffè, in una sequenza che li dimostra seduti sulla tavola, i loro visi sempre in primo piano, in una serie di campo controcampo. Dopo che Nadia gli chiede che cosa pensa lui del fatto che lei è stata in prigione, Rocco le racconta la storia dei suoi amici del paese nativo, che erano costretti ad andare in prigione: erano poverissimi, hanno ottenuto un pezzetto di terra da lavorare, ma era arida, non ce la facevano a far quadrare i conti. I ragazzi si sono ribellati, e poi *gli misero le manette.* Qui Visconti, rievocando la condizione dei contadini meridionali, fa ricordare che per lui la questione meridionale è un problema di classe. Mentre Rocco racconta la storia Nadia rimuove gli occhiali da sole, e lo ascolta, fissa. Con questo atto dimostra che ha fiducia in lui. Rocco poi rivela che, se avesse potuto, sarebbe rimasto laggiù, *dove siamo nati e cresciuti... io non riesco a trovarmi in una grande città perché non ci sono né nato né cresciuto.* Rocco si rivela una persona calma, stabile, e riesce a convincere Nadia che pure lei può cambiare la vita. I due si promettono di vedersi quando tornano a Milano.

Dopo esser tornato a Milano, Rocco inizia ad allenarsi insieme a Simone nella palestra di Cerri, e si dimostra un boxeur agile. Simone, d'altra parte, dimostra sempre di più il suo lato impertinente. Dopo una sconfitta umiliante nel ring, Simone viene a sapere dal suo amico Ivo che Rocco lo sostituirà al ring e che frequenta Nadia. Questa triplice umiliazione scatena la rabbia in Simone, portando a una delle scene più controverse e violente nel cinema dell'epoca,

---

<sup>81</sup> Cfr. Ivi, p. 222.

quella dello stupro di Nadia. La sequenza inizia con la carrellata che si muove a destra dimostrando il bar da fuori, dal buio, di nuovo mettendo l'accento sulle sbarre delle finestre. Dentro, Ivo e Simone aspettano un amico che gli porta le notizie sul posto in cui si trovano Nadia e Rocco. Arrivato lì, vede Nadia e Rocco appoggiati a una baracca. Il primo piano del viso di Simone nello stato di confusione e rabbia è contrapposto al primo piano dei due che si baciano. Simone esce dal buio e scoppia un litigio tra i due fratelli. Simone lo accusa di averlo tradito, e gli dice di chiedergli perdono. Nadia vuole fuggire, ma viene cacciata da Simone, mentre Rocco è trattenuto dagli amici di Simone. Simone toglie le mutandine a Nadia, le alza in aria, e poi le lancia in faccia a Rocco. Gli uomini lasciano Rocco, che osserva sbalordito ciò che sta accadendo. Dopo aver stuprato Nadia, Simone si alza e guarda in lontananza, voltando le spalle alla macchina da presa. Nadia, vergognata, se ne va. Poi, i fratelli si picchiano.

Rocco e Nadia si incontrano poco dopo sulla terrazza del Duomo. Visti attraverso l'angolazione dall'alto Rocco le spiega che tutti e due sono colpevoli, e che non possono vedersi più. Le dice che deve tornare a Simone. Lui si sente colpevole perché ha tradito suo fratello, e il legame familiare deve essere sopra qualsiasi altra cosa. Nadia infine torna davvero a Simone. Il blocco finisce con Rocco che vince l'incontro di pugilato e entra nella squadra nazionale. Seduto sulle scale, il suo viso al primo piano, Rocco spiega a Ciro che la vittoria gli è venuta facile perché aveva accumulato in sé tanto odio. Dunque, è il trasferimento e la vita nella grande città, con tutto quello che vi è successo, che lo hanno fatto diventare un uomo violento.

Il seguente blocco è quello di Ciro. Lo si vede sulla strada con una ragazza bionda. Si baciano, sono felici, tornano da un ballo. Il padre della ragazza lo invita a casa loro la prossima sera. Ciro è riuscito a integrarsi nella nuova società e lavora come operaio specializzato nell'Alfa Romeo. Lui non sente tanta compassione nei confronti di Simone. Mentre Rocco è sempre pronto a difendere il fratello, Ciro gli dice: *Noi siamo come semi... se c'è tra di noi uno che è guastato, dobbiamo separarlo dagli altri.* Quando Simone si indebita con Morini, Rocco è il solo che vuole pagare il suo debito, Vincenzo e Ciro non vogliono avere niente a che fare con questo. Per salvare Simone, Rocco accetta un contratto che lo obbliga a dieci anni.

Quello che segue è un'altra famosa scena che all'epoca è stata controversa e censurata. Attraverso il montaggio alternato, Visconti racconta la riuscita finale di un fratello, e la caduta finale dell'altro. Le inquadrature di Rocco che vince il titolo del campione nazionale sono



contrapposte a quelle di Simone che perde tutti i sensi e uccide Nadia. Con l'angolazione dal basso, la scena inizia con le luci che si accendono in un'arena grande. Con questa immagine Visconti fa capire che Rocco ce l'ha fatta. Fuori dell'arena c'è una folla di gente, rappresentata attraverso il campo lungo, che urla il nome di Rocco al suo arrivo. Rocco si prepara per l'incontro. Opposte a queste inquadrature sono quelle di Simone che si trova in un bar dove gli amici di una volta lo prendono in giro. Simone è pronto a partire, ma quando sente da Ivo che Nadia adesso vive nel Parco dell'Idroscalo, gli torna il sorriso, e corre fuori dal bar. L'inquadratura torna al luogo dell'incontro di Rocco; si prepara per il combattimento. C'è il campo controcampo dei primi piani di Rocco e del suo avversario. Poi un primo piano su Rocco e la macchina da presa si allontana mentre lui guarda in basso, perso nei propri pensieri. Per un momento, rimuove la vestaglia, e sembra nudo e vulnerabile, come un bambino innocente. Nella seguente inquadratura, in campo medio si vede Simone che arriva all'idroscalo. La sua figura inquietante si trova al contrasto con la dolce scena bucolica dietro di lui. Vede Nadia che cammina con un cliente. A vedere Simone, Nadia diventa nervosa e gli chiede che cosa vuole. Dopo aver respinto la sua proposta di tornare insieme, Nadia cerca di fuggire ma non c'è nessun posto dove lei possa scappare. I due lottano, e i loro corpi sembrano piccoli nel campo lungo contro l'ampia distesa d'acqua. L'azione si accelera, spostandosi di nuovo su Simone e Nadia, che gli dice che non l'aveva mai amato e che può fare di lei quello che vuole. Simone perde tutti i sensi, estrae dalla tasca un coltello e la segue. Nadia lo aspetta accettando il suo destino. Il corpo di Simone copre quello di Nadia, si vedono solo le sue braccia estese, come Cristo crocifisso. Poi, lei gli mette le mani sulla testa, un gesto che rievoca le mani in preghiera. L'inquadratura torna sul ring, i pugili in primissimo piano, si tirano pugni. Poi la macchina da presa si tira indietro e mostra Rocco che assesta un pugno deciso sulla faccia dell'avversario – è diventato il campione. C'è di nuovo lo spostamento su Nadia e Simone, lui la pugnala, lei cerca di fuggire movendosi verso l'acqua, ma non ci riesce. Avendola uccisa, Simone si guarda intorno per vedere se ci sono dei testimoni, poi comincia a correre. La scena finisce con Rocco che alza le braccia in segno di vittoria.

L'ultimo blocco intitolato Luca inizia con la cena celebratoria nella casa dei Parondi. Rocco si ricorda di nuovo del suo paese con nostalgia, esprimendo il desiderio di tornarvi un giorno. Subito la cena viene interrotta dall'arrivo di Simone che confessa di aver ucciso Nadia. La madre e il fratello difendono Simone, mettendo la famiglia sopra la giustizia, mentre Ciro vuole

denunciarlo. Infine *Ciro* se ne va a denunciare il fratello. L'ultima scena del film è quella della conversazione tra *Ciro* e *Luca*. Si trovano davanti all'Alfa Romeo, è una di rarissime volte che Milano è rappresentata durante il giorno, c'è tanta luce. La scena finisce con *Ciro* che, al richiamo delle sirene, torna alla fabbrica, unito ad altri operai – una fine che rievoca fortemente il pensiero di Gramsci dell'unione tra i contadini del Sud e gli operai del Nord. L'ultima inquadratura rappresenta *Luca* che se ne va a casa, la sua figura diventa sempre più piccola, perdendosi nella grande città di Milano.

Attraverso la famiglia Parondi Visconti parla dell'esperienza dei meridionali arrivati al Nord in cerca di lavoro all'epoca del miracolo economico italiano. Per un meridionale arrivato in una città settentrionale trovare lavoro non è tanto facile quanto sembri. Come già menzionato la boxe, secondo Visconti, è paragonata al carico dei lupini di Verga. Come il fallimento dell'affare del carico dei lupini, l'impossibilità di *Simone* di riuscire in questo sport sarà quello che porterà pian piano alla disgregazione della famiglia. L'allenamento duro dei fratelli nel ring è il simbolo della crisi sociale e politica che riguarda migliaia dei meridionali.<sup>82</sup>

Un'altra cosa che porta indirettamente alla disgregazione familiare è l'estraneità di una grande città settentrionale come Milano. Milano nel film pare fredda, scura, distante. Attraverso le figure di *Nadia*, *Morini*, o *Ivo*, Milano viene rappresentata come luogo di corruzione: è *Nadia* a introdurre indirettamente i ragazzi nel mondo della boxe, quindi, il lento declino inizia con lei; *Morini* è un manager che sfrutta i suoi clienti, e *Ivo* è quello che istiga *Simone* a commettere lo stupro e a picchiare il fratello.<sup>83</sup> La corruzione di Milano viene rappresentata anche attraverso l'uso della luce. I luoghi di Milano sono rappresentati quasi ogni volta al buio, o attraverso la luce artificiale. Lo stupro e l'assassinio succedono al crepuscolo. È solo alla fine, nella scena di *Ciro* e *Luca* che parlano del futuro, che Milano viene bagnata di luce. La città è vista anche come prigione – l'inquadratura iniziale del film è il campo lungo della stazione ferroviaria milanese vista tra le sbarre; questo viene ripetuto anche quando la famiglia arriva nel cortile della loro prima casa. Pure le finestre, prima dell'appartamento, e poi del bar che *Simone* frequenta ricordano le sbarre. D'altra parte, Milano è anche una città di opportunità, si vede dal fatto che con il tempo tutti i fratelli riescono a trovare il lavoro.

---

<sup>82</sup> Cfr. Ivi, p. 216.

<sup>83</sup> Cfr. Foot, John M., op. cit., p. 213.

Proprio in questo Simone fallisce, e ci fallisce perché è un “meridionale tipico”. Simone, che è il personaggio meridionale centrale nel film, rappresenta tutti gli stereotipi sui meridionali: è pigro, assai stupido, violento, ladro, un donnaiolo che non sa come fare con le donne del Nord. Fallisce nella boxe perché non ha né disciplina, né voglia di riuscirci. Anche Rocco fallisce in un senso perché mette la famiglia, o più particolarmente Simone, al primo posto, sopra di ognuno altro, e alla fine anche sopra la legge, rievocando in tal modo il concetto di “nepotismo amorale” del sociologo americano Edward C. Banfield. Rocco si inserisce bene nella società settentrionale, trova un lavoro in lavanderia, è diligente, e anche dopo, quando diventa il pugile, dimostra disciplina e si fa grande carriera, ma la nostalgia che prova per il paese nativo, e i valori meridionali, come quello di mettere la famiglia sopra ogni cosa, lo distruggono. Vincenzo e Ciro, invece, si integrano con successo nella grande città. Vincenzo, è a Milano già da qualche tempo, ha lavoro, famiglia; lui ama i suoi fratelli, ma non a tal punto da pagare il debito di Simone. La storia di Ciro è la storia di un’assimilazione completa nella società settentrionale. Lui rigetta i valori familiari quando denuncia il fratello alla polizia. La sua relazione con una ragazza settentrionale significa che il suo futuro sta al Nord. Anche se la sua presenza nel film è marginale, per Visconti il personaggio di Ciro ha un ruolo importante; lui è l’incarnazione del pensiero gramsciano della solidarietà tra i contadini e gli operai. Che il personaggio di Ciro vada visto in questa chiave ideologica, Visconti lo dice esplicitamente:

Qui, in *Rocco*, non a caso questo personaggio è Ciro, il fratello divenuto operaio, che non soltanto ha dimostrato una capacità non romantica, non effimera di inserirsi nella vita, ma che ha acquistato coscienza di diversi doveri discendenti da diversi diritti. Tutto sommato, e devo dire senza accorgermene, il finale di *Rocco* è riuscito un finale simbolico, direi emblematico delle mie convinzioni meridionalistiche: il fratello operaio parla col più piccolo della famiglia d’una visione futura del suo Paese che raffigura quella idealmente unitaria del pensiero di Antonio Gramsci.<sup>84</sup>

Ciro è, secondo Visconti, il simbolo del contadino ideale di Gramsci, e dell’esperienza dei meridionali che in quegli anni vivono e lavorano a Milano. I critici, invece, notano che con l’inserimento di Ciro nell’ambito operaio, piuttosto di parlare di una solidarietà tra i due gruppi, qui si tratta della trasformazione dei contadini meridionali negli operai settentrionali.<sup>85</sup> Il film non offre, dunque, una soluzione della crisi migratoria, né un esempio dell’inserimento positivo dei meridionali nell’ambito industrializzato. Non offre neanche una soluzione della questione meridionale. Anzi, col mettere al centro del dramma i personaggi di Simone e Rocco, e non

---

<sup>84</sup> Rondolino, Gianni, op. cit., pp. 402-403.

<sup>85</sup> Cfr. Hennessey, Brendan, op. cit., p. 220.

quello di *Ciro*, Visconti trasmette il messaggio che i primi due sono i rappresentanti tipici dell'uomo meridionale. Conseguentemente, Visconti produce una storia che solo rafforza gli stereotipi sui meridionali, come violenza sessuale, nepotismo eccessivo, o pigrizia.<sup>86</sup>

*Rocco e i suoi fratelli* marca il ritorno di Visconti ai valori neorealisti, cioè, al cinema d'impegno. Che *Rocco* sia riuscito a trasmettere il messaggio ideologico che Visconti voleva trasmettere, rimane discutibile. Però, attaccando l'*establishment* con la violenza delle immagini, e con i problemi umani trattati nel film, Visconti riesce a suscitare forti polemiche sulla migrazione, sulla violenza, e sul miracolo economico in Italia. Ed è per questo che *Rocco e i suoi fratelli* è sicuramente un film riuscito.

---

<sup>86</sup> Cfr. Foot, John M., op. cit., p. 229.

### 2.3. *Il Gattopardo* (1963)

Dopo *Rocco e i suoi fratelli* Visconti si dedica di nuovo alla produzione teatrale e mette in scena *L'Arielda*, e *Salome*, e nell'estate del 1961 gira *Il lavoro*, uno di quattro episodi inserito nel film collettivo *Boccaccio 70* (1962), un film che parla satiricamente della nobiltà milanese. Avendo finito *Boccaccio 70*, Visconti ha già un'altra idea da realizzare; decide di girare un film che poi, col passare degli anni, diventerà un capolavoro della storia del cinema di tutti i tempi: *Il Gattopardo* (1963).

Nel 1958 esce postumo *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Il romanzo suscita un interesse enorme; da un lato ottiene il grande successo di pubblico, dall'altro accende le polemiche critiche e le discussioni sulla sua natura. La storia de *Il Gattopardo* racconta il momento fondamentale della storia italiana – l'Unità d'Italia osservata dal punto di vista del rappresentante della classe aristocratica, che in quel momento si trova al suo tramonto. Il principe don Fabrizio Salina, minacciato dal turbine garibaldino, asseconda le idee e azioni rivoluzionarie del nipote Tancredi, e appoggia il suo matrimonio con la borghese Angelica, bella e ricca, pensando che quell'unione sia l'unico modo possibile per Tancredi di raggiungere i vertici del nuovo potere. Comunque, la sua strategia è destinata al fallimento; il principe muore sconfitto e pieno di amarezza, lasciando alla figlia Concetta la pena di assistere al crollo definitivo della famiglia Salina.

Rifiutato da Einaudi e Mondadori, il romanzo finalmente viene pubblicato da Feltrinelli grazie a Giorgio Bassani. *Il Gattopardo* suscita polemiche tra gli intellettuali sia di destra che di sinistra. La sinistra tende a sminuire il suo valore, e la destra "borghese" lo esalta. Quello che viene contestato è il taglio narrativo di tipo ottocentesco negli anni in cui la letteratura passa dal neorealismo allo sperimentalismo. Si rimprovera anche una visione parziale e nostalgica della storia del Risorgimento, che viene narrata dall'unico punto di vista dell'aristocrazia nobiliare.<sup>87</sup> Uno dei critici del romanzo è anche Mario Alicata, il già noto stretto collaboratore e amico di Visconti, che pubblica nel giornale *Contemporaneo* il saggio "Il principe di Lampedusa e il

---

<sup>87</sup> Cfr. Franco, Mario, «Un aristocratico marxista, Luchino Visconti: *Il Gattopardo* e il Risorgimento», *Meridiana*, 2010, n. 69, p. 69.

Risorgimento siciliano” in cui accusa l’autore della “deficienza ideologica”.<sup>88</sup> Alicata ritiene che l’idea che Lampedusa aveva del Risorgimento non tenga conto di troppe cose, come ad esempio delle lotte dei contadini e del “complesso travaglio dei patrioti siciliani”.<sup>89</sup> Il difetto, dunque, sta nella mentalità di Lampedusa, che tende continuamente a negare la visione storica progressista.

Visconti non può restare indifferente a questi dibattiti. Volendo intervenire ed esprimere il suo pensiero, Luchino accetta l’offerta di realizzare il film. E lo fa in modo che segue alla lettera il pensiero di Alicata. Dunque, tutto ciò che secondo Alicata manca nel romanzo deve esserci nel film. Intorno all’aristocratico Don Fabrizio Visconti mette i principali protagonisti del Risorgimento: piemontesi, camicie rosse, spie borboniche, facendo esplodere il conflitto in una rivolta dei contadini e in una cruda fucilazione.<sup>90</sup> Nello scrivere la sceneggiatura, il regista segue fedelmente la trama del romanzo, ma modifica alcune situazioni drammatiche, il carattere di alcuni personaggi, e omette alcuni episodi, facendo del ballo in casa Ponteleone la fine simbolica. Questo aggiungere e omettere delle scene è una strategia da parte di Visconti, attraverso la quale lui offre una nuova interpretazione politico-ideologica de *Il Gattopardo*.

Visconti si concentra sul periodo tra il 1860, l’anno dello sbarco dei Mille a Marsala, e il 1862, l’anno della battaglia dell’Aspromonte. Nel film l’esperienza personale del principe di Salina si integra con la storia sociale. Visconti ricrea un momento storico attraverso “una serie di personaggi che, facendo corona al protagonista, ne evidenziano la funzione interpretativa fondamentale”.<sup>91</sup> Il conflitto drammatico nasce dallo scontro di due società, quella aristocratica, impersonata dal principe di Salina, e quella borghese, impersonata da don Calogero Sedara. Il nipote del Principe, Tancredi, rappresenta il fenomeno di trasformismo – la neutralizzazione e appropriazione dei movimenti rivoluzionari per gli interessi della classe governante.<sup>92</sup> Il trasformismo, secondo Visconti, caratterizza tutta la storia post-risorgimentale, ed è qui che viene rievocato di nuovo il pensiero gramsciano. Gramsci vede il Risorgimento come la “rivoluzione agraria mancata” perché il Partito d’Azione non è riuscito ad assecondare le masse dei contadini nel loro ribellarsi. Anzi, nel periodo del Risorgimento i movimenti di insurrezione

---

<sup>88</sup> Cfr. Anile, Alberto; Giannice, Maria Gabriella, *Operazione Gattopardo: come Visconti trasformò un romanzo di ‘destra’ in un successo di ‘sinistra’*, Milano, Feltrinelli, 2013, p.59.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> Cfr. Ivi, p. 132.

<sup>91</sup> Franco, Mario, op. cit., p. 71.

<sup>92</sup> Cfr. Marcus, Millicent, op. cit., p. 47.

dei contadini contro i baroni vengono spietatamente schiacciati. Le irresolutezze, le ambiguità e infine la rinuncia del Partito d'Azione ad affrontare la questione agraria sono alla base della mancata soluzione dei problemi economici dei contadini meridionali. Tali problemi, anzi, si aggravano a causa della forma in cui avviene l'unificazione fra il Nord e il Mezzogiorno. Secondo Gramsci "l'unità non era avvenuta su una base di uguaglianza, ma come egemonia del Nord sul Mezzogiorno...cioè concretamente che il Nord era una piovra che si arricchiva alle spese del Sud e che il [suo] incremento economico-industriale era in rapporto diretto con l'impoverimento dell'economia e dell'agricoltura meridionale".<sup>93</sup>

Visconti asseconda il pensiero di Gramsci mettendo l'accento sulla rivoluzione tradita ne *Il Gattopardo*. Sullo sfondo della storia personale del principe Salina, c'è una Sicilia che viene percorsa dai fermenti rivoluzionari del Risorgimento che vengono soppressi, e anche dell'impresa garibaldina. Si dimostra l'ascesa di una nuova classe che coglie l'opportunità a ristabilire il nuovo ordine politico e sociale. Dunque, Visconti offre una rilettura ideologico-politica dei momenti chiave della storia dell'Unità d'Italia "al di là degli eventi militari e dei fatti normalmente citati nei libri di scuola".<sup>94</sup>

*Il Gattopardo* inizia con i titoli di testa che scorrono sulle immagini di Villa Salina. La villa viene rappresentata attraverso un campo totale in cui si vede il giardino, prima da fuori, osservato attraverso le porte chiuse, e poi da dentro, mostrando le statue, l'aranceto, gli ulivi, il viale d'ingresso e la terrazza della villa. Attraverso un intrecciarsi di panoramiche e carrellate in avanti, la Villa si ravvicina allo spettatore. Accompagnata dal suono della preghiera, una carrellata lenta passa dalla sinistra a destra per introdurre il vasto salone dove il principe Salina e la sua famiglia, padre Pirrone, e la servitù, recitano il rosario. La preghiera viene disturbata dalle grida da fuori; tutti si distraggono, ma nessuno osa muoversi finché don Fabrizio non gli dia il permesso. Finita la preghiera, un cameriere entra con la notizia della scoperta del cadavere di un soldato nel giardino, e poi consegna una lettera del duca di Malvica a don Fabrizio. La lettera porta notizie che sconvolgono tutti: Garibaldi è sbarcato a Marsala, con all'incirca 800 soldati. Con la lettera e il soldato morto nel giardino gli avvenimenti storici entrano direttamente nella vita dei Salina. Anche la loro antica dimora non è più un luogo sicuro. Infastidito più che

---

<sup>93</sup> Gramsci, Antonio, *Quaderno 19, Risorgimento Italiano*, Torino, Einaudi Editore, 1977, p.110.

<sup>94</sup> Rondolino, Gianni, op. cit., p. 435.

impaurito, il Principe decide di passare la sera a Palermo con la sua amante, e ci va insieme al padre Pirrone.

La mattina seguente il Principe si sta radendo, quando nello specchio appare riflessa l'immagine del nipote Tancredi. Questa inquadratura rappresenta un'implicita chiave di lettura dei personaggi: un uomo anziano e uno giovane, il passato e il presente, tutti e due appartenenti alla stessa classe sociale. Don Fabrizio commenta con ironia l'abbigliamento del ragazzo, quando Tancredi d'improvviso diventa serio e annuncia che se ne va. *Un duello?* – questa domanda da parte del Principe rivela il suo pensare all'antica: un giovane si può trovare nei guai difendendo il proprio onore. *Un grande duello, zione. Un duello con il Re.* Parlando del suo appoggio dei garibaldini come difesa dell'onore feudale, Tancredi riappropria la rivoluzione per gli interessi della sua classe.<sup>95</sup> Tancredi è l'uomo ideale per i nuovi tempi, è un opportunista che si adegua al cambiamento. Con la frase: *Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi*, Tancredi cerca di convincere pure lo zio di accettare i cambiamenti che arrivano. Mentre pronuncia queste parole, Tancredi si trova ancora una volta davanti allo specchio, che rivela una sua parte, visibile agli spettatori, ma non al Principe. Questa inquadratura suggerisce l'esistenza di un altro Tancredi, non tanto nobile nelle sue intenzioni.<sup>96</sup> La scena finisce con il Principe che ferma Tancredi sulle scale della villa e gli dà dei soldi, un gesto che indica che il Principe infine asseconda le idee e le azioni del nipote.

Nella seguente sequenza si vede Don Fabrizio parlare con padre Pirrone nell'osservatorio. Il Principe gli comunica le proprie scoperte politiche: *Niente succede, niente. Solo un'inavvertibile sostituzione di ceti. Il ceto medio non vuole distruggerci, ma vuole solo prendere il nostro posto.* Con queste parole inizia la crisi di un individuo che vive in un mondo in piena trasformazione. Il parlare del Principe rivela una visione disincantata e pessimista della storia, di un uomo appartenente alla classe che si trova al tramonto.

L'arrivo dei garibaldini a Palermo è dimostrato attraverso un susseguirsi di scene: strade piene di soldati che lottano aiutati dai contadini, urla, rovine, sparatorie, impiccagioni dei borbonici. In questa moltitudine dei soldati c'è anche Tancredi che ad un tratto viene ferito, ma

---

<sup>95</sup> Cfr. Marcus, Millicent, op. cit., p. 57.

<sup>96</sup> Cfr. Ivi, p. 58.



riesce a rifugiarsi in una chiesa. Gli avvenimenti annunciati adesso si realizzano, e si vede Tancredi che ha fatto l'alleanza con gli antiborbonici. Segue poi una serie di panoramiche del paesaggio desolato siciliano. La sera, alla locanda, padre Pirrone spiega ai contadini la mentalità del Principe: è impassibile nei confronti delle cose storiche che succedono, ma profondamente legato alla tradizione; per lui rinunciare alle vacanze a Donnafugata sarebbe più terribile della guerra. Prima dell'arrivo a Donnafugata, durante un pranzo sull'erba il Principe ricorda la visita di un generale garibaldino venuto a vedere gli affreschi. Con questa visita si sottolinea ancora una volta che "niente è cambiato", perché quelli che dovrebbero portare cambiamenti, fanno invece amicizia con la vecchia classe.

I Salina arrivano finalmente a Donnafugata. Vi sta tutto il villaggio a salutarli: il sindaco, i notabili del luogo, i contadini, pure una piccola banda musicale. Poi i Salina si avviano verso la chiesa per assistere alla messa. In questa scena, seduti sugli scranni, immobili, i loro visi in primo piano, con la carrellata che si muove da destra a sinistra, loro appaiono mummificati, come se appartenessero al passato. La sera nel salotto del palazzo, la notizia dell'arrivo di Don Calogero in frac suscita risate, però, per don Fabrizio è *il segno della rivoluzione in cammino*. Al posto della moglie, don Calogero si presenta con la figlia. L'arrivo di Angelica crea stupore tra i presenti. L'ingresso della ragazza viene sottolineato dalla macchina da presa che dimostra in primi piani diverse reazioni: stupore in Concetta, ammirazione nel Principe e in Tancredi. Durante la cena Tancredi racconta alle ragazze una storia salace che provoca una risata esagerata di Angelica e la forte indignazione di Concetta, e mette fine alla cena. La risata di Angelica segna una svolta negli intrecci amorosi; l'interesse di Tancredi per una donna bella, ricca e con il comportamento non tanto rigido, ma di classe sociale diversa è un altro segno del cambiamento dei tempi.

Il giorno del voto don Calogero legge i risultati al plebiscito: l'annessione all'Italia si svolge all'unanimità. La mattina seguente, durante la caccia, il Principe viene a sapere che la votazione non è stata tanto democratica quanto pareva, e che don Calogero è di sicuro un affarista intelligente, comunque, senza scrupoli morali, il perfetto rappresentante dell'*uomo nuovo*. La sera, prima di andare a dormire il Principe informa la moglie Stella dell'intenzione di Tancredi di sposare Angelica. Lei si infuria, accusando il nipote di aver ingannato Concetta. In questa scena don Fabrizio sta accanto al piccolo ritratto di una giovane donna, troppo giovane per poter

riconoscere la giovane Stella. Per don Fabrizio, i ritratti riflettono il concetto che i valori familiari del passato continueranno ad esistere attraverso nuovi aristocratici che si troveranno su questi ritratti nel futuro. Ma, è solo un'illusione, perché il matrimonio di Tancredi e Angelica accelererà il declino della casa Salina rimasta senza nuovi discendenti.<sup>97</sup>

I ritratti sono importanti anche nella scena in cui don Fabrizio chiede a don Calogero ufficialmente la mano di Angelica per Tancredi, ricordando la nobile stirpe del nipote, anche se privo di denaro al momento. I cinque ritratti rappresentanti le proprietà della famiglia (Querceta, Salina, Ragattisi, Argivocale e Donnafugata) rivelano quanto grandi siano le terre della famiglia Salina. L'umiliante realtà di questo fidanzamento che unisce quelli "nobili in cerca di proprietà" e "proprietari in cerca di nobiltà" viene rafforzata con l'inquadratura in cui c'è don Calogero, accanto al quadro di Donnafugata, che enumera le proprietà che Angelica avrà in dote: terre di Settesoli e Gibildolce.<sup>98</sup> Il sindaco, terminata la enumerazione dei beni dati in dote alla figlia, si vanta anche lui di un passato nobiliare, però, non confermato ufficialmente ancora. Qualche giorno dopo arriva Tancredi, accompagnato dal conte Cavriaghi. La loro comparsa getta una nuova luce sugli avvenimenti: avendo abbandonato i garibaldini, i due sono passati nell'esercito del Re d'Italia. L'ordine è, dunque, stato ristabilito e la rivoluzione è stata tradita con il ricorso al trasformismo politico e con la mancata realizzazione di quel mondo nuovo che ha suscitato tante speranze durante il Risorgimento. A rafforzare questo senso dell'ordine nuovo è la prossima sequenza in cui Angelica e Tancredi corrono per un labirinto di camere del palazzo in cui si trovano i ritratti bucati e polverosi degli antenati. Angelica si ferma davanti al quadro "Assedio di Antiochia", una battaglia il cui eroe era il Principe di Antiochia, che esiliò i turchi dalla città nel 1098. Con questa inquadratura Visconti implica che Angelica vede Tancredi come il principe che salverà la sua gentildonna dal suo passato familiare ignobile.<sup>99</sup>

Il palazzo di Salina viene visitato da un altro settentrionale, il cavaliere Chevalley, che dopo un breve soggiorno propone al Principe di nominarlo il Senatore del Regno. Il Principe lo rifiuta, dicendo il suo storico "no": *Sono un esponente della vecchia classe, fatalmente compromesso con il passato regime e a questo legato a vincoli di decenza se non di affetto. La mia è un'infelice generazione, a cavallo tra due mondi e a disagio di tutti e due. E per di più sono*

---

<sup>97</sup> Cfr. Ivi, pp. 58-59.

<sup>98</sup> Cfr. Ivi, p. 59.

<sup>99</sup> Cfr. Ivi, p. 60.

*completamente senza illusioni. Che se ne farebbe un Senato di me?* Il rifiuto di don Fabrizio è un rifiuto etico, esistenziale, e politico del trasformismo. In don Fabrizio la tradizione non può incontrare il nuovo ordine, e la sua signorilità non può convivere con la classe emergente che sale le scale del potere rapidamente e senza scrupoli. Mentre parla a Chevalley del profondo sonno dei siciliani e il loro desiderio d'immobilità, dietro il Principe si possono vedere i ritratti dei suoi antenati che confermano questa atemporalità.<sup>100</sup> Nel loro ritiro dall'ordine storico, i Salina creano il proprio universo familiare espresso attraverso la "costellazione delle miniature familiari" che salutano ogni visitatore di questo *sanctum* interno.<sup>101</sup> L'addio del cavaliere Chevalley è accompagnato dalle parole del Principe: *Noi fummo i gattopardi, i leoni, chi ci sostituirà saranno gli sciacalli, le iene*. Queste parole indicano che il Principe comincia già a pensare alla morte, un argomento che verrà ampiamente sviluppato nella seguente sequenza del ballo.

La sequenza del ballo al palazzo Ponteleone è la sequenza fondamentale, che chiude l'intera vicenda. Tutti i personaggi principali sono uniti intorno al Principe: famiglia, amici, nuovi ricchi, pure i militari pronti a ristabilire l'ordine. I Salina vengono accolti dai padroni di casa, che salutano tutti i presenti con gentilezza, facendo onore speciale al comandante Pallavicino, vincitore della battaglia d'Aspromonte. Tancredi aspetta Angelica che arriva al ballo in compagnia del padre, poi la introduce agli amici. Il loro primo ballo ufficiale significa l'entrata di Angelica nella società aristocratica. La sua conoscenza delle varie danze come mazurca o valzer, e il suo muoversi senza sforzo segnalano il suo ingresso ufficiale nella società la cui esistenza dipende da questi riti di auto-glorificazione.<sup>102</sup>

Il ballo di Tancredi e Angelica appena finisce quando la macchina da presa si sposta a don Fabrizio che si trova davanti al lavandino e si guarda allo specchio, ma la riflessione che vede non è più quel giovane viso di Tancredi, ma un viso anziano e stanco. La macchina da presa si muove a sinistra mostrando la parte laterale di don Fabrizio la cui schiena è riflessa nello specchio che si trova dietro di lui. Con questa inquadratura Visconti rievoca lo specchio che ha messo in dubbio l'integrità di Tancredi nella sua scena iniziale.<sup>103</sup> Proprio in questa sequenza di

---

<sup>100</sup> Cfr. Ivi, p. 59.

<sup>101</sup> Cfr. Ivi, pp. 59-60.

<sup>102</sup> Cfr. Ivi, p. 54.

<sup>103</sup> Cfr. Ivi, p. 64.

ballo il motivo di auto-riflessione negli specchi e quadri arriva al culmine. Il principe si ritira pian piano alla biblioteca dove resta in contemplazione del quadro “La morte del giusto” di Greuze. Mentre osserva il quadro, viene a capire che tutti i ritratti degli antenati non segnalano la continuità familiare, promessa dal matrimonio di Tancredi e Angelica, ma l’estinzione della classe a cui don Fabrizio appartiene. “La morte del giusto” dimostra chiaramente questo nuovo significato di tutti i ritratti e specchi precedenti. Con questa ultima auto-riflessione il Principe accetta sia la propria morte che quella della sua classe.<sup>104</sup> Arrivata nella biblioteca con Tancredi, Angelica chiede al Principe di ballare con lei, il che lui accetta volentieri. Il valzer di don Fabrizio e Angelica segnala una cerimonia importante della successione generazionale e sociologica. Con questo atto il Principe dà la sua benedizione pubblica del matrimonio dei due. Durante il rinfresco il Principe ascolta il colonnello Pallavicino vantarsi con grande soddisfazione della cattura di Garibaldi. Non potendo sentirne più, si scusa e se ne va. Alla fine del ballo la coreografia diventa politica: in un montaggio alternato si scambiano le inquadrature del ballo con quelle di Tancredi, Angelica e Concetta. Tancredi esprime il suo appoggio al colonnello Pallavicino dicendo che i disertori che sono tornati a Garibaldi devono essere fucilati, e Concetta, la prima a rimproverarlo direttamente, gli dice: *Una volta non avresti parlato così*, e poi se ne va. L’ultima scena dimostra il ritorno a casa di Tancredi, Angelica e don Calogero nella carrozza e il suono degli spari – le fucilazioni dei disertori passati nelle file dei garibaldini. L’ultima inquadratura è quella del Principe di Salina che si incammina lentamente verso la casa e sparisce nel buio della strada.

Ne *Il Gattopardo*, Visconti dimostra la società siciliana nel momento fondamentale della storia italiana. Attraverso la vicenda personale di don Fabrizio Salina viene raccontato il Risorgimento non come il più importante momento dell’unità nazionale, ma come la rivoluzione tradita. Tancredi è il perfetto esempio del trasformismo, che con la sua famosa frase: *Se vogliamo che tutto rimanga com’è, bisogna che tutto cambi*, vuole convincere pure lo zio di accettare le sue idee. Visconti spiega che in Tancredi “vi è il tipo di tanti che hanno seguito i tempi puntando sul cavallo vincente, hanno fatto la marcia su Roma o la guerra di Spagna per

---

<sup>104</sup> Cfr. Ivi, p. 60-61.

riottenere un potere che vedevano sfuggire dalle loro mani, ed una volta conseguitolo hanno infierito come i loro predecessori non erano capaci di fare”.<sup>105</sup>

All’inizio il Principe asseconda le idee e azioni del nipote, ma pian piano comincia a capire che per il suo mondo, la società aristocratica, non ci sarà posto in questo nuovo ordine sociale. Alla superficie, don Fabrizio segue i nuovi tempi: vota di “sì”, e approva il matrimonio del nipote con la figlia di don Calogero Sedara, un uomo di affari, ricchissimo, ma senza garbo e scrupoli. Ma quando gli viene offerta l’entrata diretta in questa nuova società attraverso il ruolo del senatore, don Fabrizio lo rifiuta con risolutezza. Lui capisce che si trova al lato perdente e non vuole avere niente a che fare con questo nuovo mondo degli *sciacalli e iene*. Nelle scene finali di ballo il Principe diventa conscio non solo della sua vecchiaia, e mortalità, ma anche di quella della sua classe. Il ballo diventa così la metafora del trasferimento di potere da una classe morente ad altra emergente. L’inquadratura finale vede il principe sparire nel buio della strada, ossia nell’oblio della storia.

Nella carriera di Visconti *Il Gattopardo* rappresenta una tappa fondamentale. Da un lato, lui continua il discorso iniziato ancora nei tempi de *La terra trema* in cui cerca di rappresentare un momento storico attraverso l’analisi dei personaggi che simboleggiano le contraddizioni e le problematicità di quel periodo storico; dall’altro c’è la ripresa dello studio di caratteri, iniziata ancora nel primo film, *L’Osessione*, che lui sviluppa con risultati significativi.<sup>106</sup> Mettendo in rilievo il tema della rivoluzione tradita, Visconti offre una rilettura del romanzo storico di Lampedusa in chiave politico-ideologica. In tale modo Visconti ricrea un testo dandogli non solo la sua impronta personale, ma esprimendo anche la sua visione della Storia e del mondo.

---

<sup>105</sup> Anile, Alberto; Giannice, Maria Gabriella, op. cit., p. 287.

<sup>106</sup> Cfr. Rondolino, Gianni, op. cit., p. 443.

## Conclusione

L'obiettivo della presente tesi di laurea è stato quello di offrire un'analisi dei tre film di Luchino Visconti legati in qualche modo alla questione meridionale, e di dimostrare il modo in cui il Sud viene percepito dal regista. Nella prima parte della tesi è stato definito il concetto della questione meridionale e il suo sviluppo storico, facendo speciale attenzione all'opera di Antonio Gramsci, dato che Visconti ne era fortemente influenzato. Nella prima parte è dimostrato come il Sud era rappresentato in vari periodi e attraverso varie categorie: nazionale, politica, sociale, economica, diventando la metafora dell'Altro nella società italiana. Infine è dimostrato che il sottosviluppo del Sud è un costrutto discorsivo culturale creato dai centri di potere, misurato solo secondo i parametri dell'economia e del capitalismo. Tre film di Luchino Visconti analizzati nella seconda parte della tesi si occupano in un modo o nell'altro della questione meridionale: *La terra trema* (1948), *Rocco e i suoi fratelli* (1960) e *Il Gattopardo* (1963).

*La terra trema* dimostra il Sud come il luogo della grande disgregazione sociale, in cui c'è una forte divisione tra le classi sociali a causa della mancanza di solidarietà tra i pescatori. Per affrontare questo problema in un modo autentico, il film è girato in maniera neorealista. La trama del film è ispirata liberamente al romanzo *I Malavoglia* di Giovanni Verga, e dimostra la vita dei pescatori che vengono sfruttati dai grossisti. Uno di loro decide di ribellarsi allo stato esistente, ma alla fine è sconfitto, perché lotta da solo. Nel film viene dimostrato l'impatto che l'appartenenza a una classe sociale ha sulla vita dell'individuo. Rievocando l'ideologia gramsciana Visconti dimostra che la disgregazione sociale esiste perché non c'è solidarietà tra i pescatori, né la coscienza di appartenenza a una classe. Per Visconti la ribellione allo stato esistente è giusta perché nasce dalla coscienza di classe. Comunque, non si può lottare da soli, e fino a quando i pescatori non cominciano a vedersi come membri di una classe, rimarranno oppressi.

*Rocco e i suoi fratelli* parla del Sud visto dal Nord. La storia racconta il periodo del miracolo economico in Italia e la migrazione interna dei meridionali al Nord in cerca di lavoro. Visconti dimostra l'impatto che una grande città settentrionale come Milano ha su una famiglia meridionale. Non potendo trovare un lavoro fisso i ragazzi cominciano ad occuparsi della boxe. Il loro allenamento duro rappresenta il faticoso percorso di migliaia di meridionali verso una vita decente al Nord. L'impossibilità della mentalità meridionale di adattarsi all'ambiente urbano e

industriale del Nord, rappresentata nei personaggi di Simone e Rocco, porta pian piano alla disgregazione della famiglia Parondi. Comunque, uno dei fratelli, Ciro, offre l'esempio positivo dell'inserimento nella società settentrionale. Lui incarna l'ideologia di Gramsci dell'unificazione tra i contadini del Sud e gli operai del Nord. Ciro va interpretato, secondo Visconti, come il simbolo del contadino ideale di Gramsci, e dell'esperienza dei meridionali che all'epoca vivevano a Milano.

L'ultimo film, *Il Gattopardo*, narra il momento fondamentale della storia italiana, quello dell'Unità d'Italia, percepito come la rivoluzione tradita, o secondo Gramsci, "mancata". La storia è narrata dal punto di vista del principe Fabrizio di Salina, la cui classe si trova al tramonto. Il Principe asseconda le azioni e idee del nipote Tancredi, ma pian piano capisce che il futuro è riservato a un'altra classe emergente, quella borghese. Tancredi, invece, si arrampica velocemente sulla scala sociale della nuova società, cogliendo ogni opportunità, anche se questo vuol dire tradire le proprie convinzioni. Lui è il perfetto esempio del periodo di trasformismo, dato che si serve della rivoluzione per ottenere il potere. Dietro la storia personale del Principe, c'è la storia della Sicilia, rappresentata dalle battaglie, sia quelle esplicite, che quelle solo indicate. È una Sicilia che brucia di ribellioni e insurrezioni, ma che infine sta per sparire perché tradita dalla classe governante.

Nei suoi film Visconti offre un'interpretazione della questione meridionale che è profondamente ideologica. Come ha detto lui stesso, i problemi del Sud erano in primo luogo sociali, e poi culturali, spirituali, o morali. La sua forte ispirazione all'ideologia gramsciana è visibile in tutti e tre i film analizzati. Nel primo film l'ideologia di Gramsci è esplicitamente presente come la mancanza di solidarietà tra i pescatori, e la conseguente disgregazione sociale; nel secondo come l'esempio di unificazione tra gli operai del Nord e i contadini del Sud, e nel terzo, come la rivoluzione "mancata" durante il periodo del Risorgimento. *La terra trema*, *Rocco e i suoi fratelli* e *Il Gattopardo* dimostrano le profonde divisioni tra le classi e i loro protagonisti sono "i vinti" – le vittime del sistema sociale. 'Ntoni viene sconfitto perché appartiene alla classe in cui non esistono solidarietà e appoggio; Rocco è sconfitto perché, anche se diventa il campione, non riesce a inserirsi completamente nella società e cultura settentrionale a causa del suo modo di pensare. Infine, don Fabrizio è sconfitto perché si trova tra i due mondi, l'uno morente e l'altro emergente, e avendo capito che non può fare nulla per salvare il suo mondo, si

abbandona al corso della Storia, all'oblio. Dopo *Il Gattopardo* Visconti abbandona il tema del Sud, però, le sue tre opere, i veri capolavori della cinematografia non solo quella italiana, ma anche mondiale, sono testimoni ancora oggi di un problematico, ma bellissimo, attraente e lontano Sud.



## **Bibliografia:**

Anile, Alberto; Giannice, Maria Gabriella, *Operazione Gattopardo: come Visconti trasformò un romanzo di 'destra' in un successo di 'sinistra'*, Milano, Feltrinelli, 2013.

Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen, *Key Concepts in Post-colonial Studies*, Routledge, New York, 1998.

Borjan, Etami, *Putovanje u kolektivno nesvjesno: uloga etnografskog dokumentarnog filma u percepciji talijanskog identiteta nakon drugog svjetskog rata*, doktorski rad, Zagreb, 2011.

Dickie, John, *Darkest Italy. The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno, 1860-1900*, St. Martin's Press, New York, 1999.

Foot, John M., «Cinema and the City. Milan and Luchino Visconti's *Rocco and his Brothers*» in *Journal of Modern Italian Studies*, 1999, pp. 209-235.

Franco, Mario, «Un aristocratico marxista, Luchino Visconti: *Il Gattopardo* e il Risorgimento», *Meridiana*, 2010, n. 69, pp. 57-78.

Gramsci, Antonio, *La questione meridionale* a cura di Franco de Felice e Valentino Parlato, Editori Riuniti, Roma, 2005.

Gramsci, Antonio *Quaderno 19, Risorgimento Italiano*, Torino, Einaudi Editore, 1977.

Hennessey, Brendan, «Patterns of Pugilism: *Rocco e i suoi fratelli* (1960) and the Boxing Film», *The Italianist*, a.26, n. 2, pp. 214-242.

Marcus, Millicent, *Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1993.

Micciché, Lino, *Luchino Visconti*, Tascabili Marsilio, Venezia, 2002.

Micciché, Lino, *Visconti e il neorealismo: Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Marsilio Editori, Venezia, 2006.

Rondolino, Gianni, *Luchino Visconti*, UTET, Torino, 1981.

Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano, 1964.

Verga, Giovanni, *I Malavoglia*, Rusconi Libri, Farigliano, 2004.

## **Filmografia:**

*Boccaccio 70*, Federico Fellini, Luchino Visconti, Mario Monicelli, Vittorio De Sica, 1962

*Il Gattopardo*, Luchino Visconti, 1963

*Una gita in campagna*, Jean Renoir, 1936

*L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960

*La dolce vita*, Federico Fellini, 1960

*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948

*Le notti bianche*, Luchino Visconti, 1957

*Ossessione*, Luchino Visconti, 1943

*Rocco e i suoi fratelli*, Luchino Visconti, 1960

*Senso*, Luchino Visconti, 1954