



## Luchino Visconti entre a câmara e o palco

Mauro Porru - UFBA

**RESUMO:** Trata-se de uma leitura interdisciplinar da poliédrica produção artística de Luchino Visconti, com o objetivo de demonstrar a atualidade de suas obras. Entre os inúmeros recortes possíveis, optou-se por destacar apenas as explícitas relações cinema/teatro e suas recíprocas influências. Além disso, buscou-se ressaltar o importante papel desempenhado pelo diretor milanês no processo de inovação do cinema e do teatro italianos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Visconti; cinema; teatro; cultura italiana.

Cinema, teatro, lirica: il problema di far vivere uno spettacolo è sempre uguale. Ma v'è più indipendenza e libertà nel cinema. Mi è accaduto di fare del cinema e di pensare alla prosa; impegnato nella prosa, sognavo il melodramma.

Luchino Visconti

A declaração de Luchino Visconti, feita durante uma entrevista concedida à revista *Il Mondo*, em 8 de janeiro de 1976, pouco mais de dois meses antes da sua morte, resume e reafirma com muita propriedade o caráter plural de sua obra. Uma produção que pode ser definida, parafraseando as palavras da crítica francesa Laurence Schifano, em seu ensaio “Messa in scena e messa a morte”, como um lugar de confronto dialético entre formas, soluções narrativas, inspirações musicais e estilos figurativos diferentes.

Ao acompanhar a produção viscontiana, nota-se, desde o início, sua matriz revolucionária, subvertedora de valores tradicionais e o rico substrato cultural presente em suas múltiplas manifestações. Seu primeiro trabalho ar-

tístico, o filme *Osessione*, livre adaptação do romance *The postman always rings twice* de James Cain, rompe com os dois gêneros típicos do cinema fascista: a diáfana irrealdade dos “telefones brancos” e a retórica triunfalista do filme histórico, impondo-se como obra inovadora, precursora do neo-realismo. A crítica antifascista implícita na descrição realista que caracteriza a película evidencia o esquálido modelo existencial pequeno-burguês, enaltecido pelo regime. Tal fato provoca a reação violenta dos Chefes de Polícia e dos bispos que iniciam uma sabotagem capilar de *Osessione* em toda a Itália. O filme é seqüestrado ou mutilado, ou ainda exibido em versões arbitrariamente remontadas. As seqüelas desse caos perduram até hoje, com a circulação de cópias incompletas, diferentes daquela reconstruída pelo próprio autor, em 1958.

Com a mesma genial intuição criadora, ainda nos meados dos anos de 1940, Visconti adere ao teatro, encenando, pela primeira vez na Itália, textos polêmicos de autores franceses, americanos e russos.

Sua primeira montagem teatral será *I parenti terribili* de Jean Cocteau: um drama declaradamente escabroso, cuja temática é a dissolução de uma família burguesa. O diretor milanês, ao trazer para o palco um realismo exacerbado, nunca visto antes, modifica radicalmente a maneira de se fazer teatro na Itália, introduzindo, de forma totalmente inovadora, técnicas próprias do cinema, seja na direção dos atores, que atuam como se estivessem diante de uma câmara, seja na iluminação e na decoração da cena.

Essa intrigante particularidade será ressaltada por Umberto Barbaro com muita agudeza em sua crítica ao espetáculo:

Da questa minuziosa e attentissima regia, di ascendenza cinematografica, è risultato uno spettacolo in cui finalmente il fatto figurativo ha preso forte rilievo ed è venuto in primo piano, affidato non solo alla scenografia, all'arredamento e al costume, ma anche e soprattutto alla recitazione, calcolatissima anch'essa, nel suo aspetto formale, oltre che verbale: calibrata cioè in ogni atteggiamento, in ogni gesto, in ogni espressione, in ogni sguardo a comporre armonia di *visione*<sup>1</sup>.

1. Rondolino, 1981, pp. 165-166.

Visconti, após ter encenado o espetáculo teatral *Quinta colonna*, de Ernest Hemingway, no qual apresenta, pela primeira vez, aos italianos a visão antifascista da Guerra Civil da Espanha, leva à cena mais um drama antiburguês de Cocteau: *La macchina da scrivere*. Nele, sufocados em ambientes sombrios e confusos, alguns personagens de uma adormecida e disforme cidadezinha provinciana francesa se debatem e se consomem. Em seguida, Visconti oferece ao público romano dois atos únicos: a revolucionária *Antigone* de Jean Anouilh, que sacrifica a própria vida para não ceder à tirania, e o enxuto, filosófico e profundamente sugestivo *A porte chiuse* de Jean Paul Sartre, no qual se criticam os comportamentos e as opiniões praticados oficialmente, no pós-guerra, por meio das exasperadas confissões de um homem e duas mulheres, condenados a apodrecer pela eternidade num inferno representado por um quarto de hotel, de portas e janelas lacradas.

O espetáculo, dessa mesma temporada, que suscitará o maior escândalo de crítica e de público será *Adamo* de Marcel Achard. O motivo de tanta polêmica é o tema do homossexualismo que constitui, de forma explícita, o conteúdo do texto. O diretor defende com firmeza sua escolha e revida o discurso de seus censores numa entrevista concedida, na época, à revista *Dramma*, que, nessa ocasião e em outras sucessivas, o apoiará incondicionalmente:

L'omosessualità esiste, non dobbiamo tapparci gli occhi e fingere di non accorgercene: oltretutto i casi che la riforniscono d'attualità sono noti anche per Roma, l'argomento che una volta era abolito dalle conversazioni dilaga sui giornali, e alcuni di essi gli dedicano dei paginoni, prime pagine, titoli su otto colonne, illustrazioni, eccetera. Esiste come elemento letterario, ne hanno scritto Gide, Proust, Zweig, Mann e altri, come tutti sanno, e ne sono state fatte commedie, è finito sul teatro, secondo era il suo destino<sup>2</sup>.

A turbulenta carreira teatral de Visconti tem prosseguimento com a apresentação de *La via del tabacco*, de John Kirkland, baseada no romance homônimo de Erskine Caldwell, que fala de um mundo oprimido e perdido, onde

2. *Il Dramma*, XXI, n. 2-3, 1-15.12.1945, p. 52.

a distinção entre o bem e o mal se perde dando lugar a uma brutalidade e uma animalidade nas quais os personagens afundam sempre mais.

A forma incomum utilizada pelo diretor para interpretar o texto escandaliza, mais uma vez, os conservadores e provoca a intervenção da censura. Como observara argutamente, na época, o operador teatral Paolo Grassi, Visconti se afasta do realismo da obra original e transfere personagens e ambientes para um novo plano intelectual, evidenciando e sublinhando a desumanidade do romance de Caldwell, mantida inalterada na versão teatral de Kirkland:

Attraverso un minuziosissimo, direi capillare processo di interpretazione, Visconti si è staccato dal realismo originale dell'opera (in cui facile sarebbe stato cadere nei cosiddetti toni di folklore) e l'ha portato su un piano squisitamente intellettuale di un intellettualismo raffinato e decadente, scarnificante ogni sentimento nelle sue componenti, aggiungente ad ogni atto una carica di subcosciente<sup>3</sup>

*La via del tabacco*, porém, apesar dos protestos e da ação da censura que consegue suspender algumas sessões, tem um extraordinário sucesso de crítica e de público em toda a Itália.

Defensor e admirador incondicional dessa montagem viscontiana será o diretor de teatro Giorgio Strehler que, em sua resenha no jornal *Milano sera* de 5 de dezembro de 1945, escreve:

Luchino Visconti ha compiuto un'impresa direi quasi disperata, reggendo le sorti della regia di un'opera che costruita sulla sostanza densa e palpitante di uno dei più grandi scrittori contemporanei allinea tuttavia squilibri notevoli ed avvertibili e risente innegabilmente dei difetti di ogni riduzione teatrale. Egli ha scelto una strada difficile e rischiosa e l'ha percorsa senza deviazioni e concessioni di sorta. Ne è nato uno spettacolo di rara perfezione e di eccezionale valore nel contrappunto vocale, nella ritmica dei movimenti, nel gusto dei colori e delle atmosfere. Fusione perfetta dei personaggi, omogeneità dell'interpretazione, fermo disegno del quadro scenico, tutto ci è apparso di sicuro gusto in questo che non esitiamo a definire un altissimo esempio di stile e sintesi scenica.

Visconti encenará de maneira singular e anticonvencional também o seu primeiro clássico teatral *Il matrimonio di Figaro* de Beaumarchais, dividindo

3. Paolo Grassi, *Avanti!*; 15.12.1945.

o público e a crítica em duas facções: uma conservadora e a outra inovadora. O renomado crítico tradicional Silvio d'Amico escreve então:

“Il Matrimonio di Figaro” fu definito la più bella commedia del mondo: quella che, per dir così, tira le somme da due millenni di teatro comico, in un certo senso potenziandolo, in altro senso rammodernandolo con grazia nuova, con “humor” tra cauto e spavaldo che lo pongono come pietra miliare fra la scena antica e contemporanea. [...] Perché mai Luchino Visconti si è servito di una sì palpitante materia unicamente come pretesto esteriore, a uno spettacolo di bellissime luci e colori, a una sorta di coreografia perfettamente ma gelidamente congegnata? [...] Chi ha più riconosciuto nelle giravolte di [...] atteggiati fantocci, le creature dell’umanissimo lestofante Beaumarchais? Giovani registi attenzione! Attenzione! La regia di cui andiamo in traccia non è questa<sup>4</sup>.

O inovador Paolo Grassi afirma:

Spinto dall’intelligenza di Luchino Visconti, lo spettacolo ha preso imperiosamente l’interesse di un’immensa platea stupita di trovarsi ancora di fronte ad un testo non filologicamente caduco, ma straripante di vitalità, affidato oltre tutto ad un dialogo di incisiva bellezza. [...] Uno spettacolo che s’iscrive autorevolmente nella storia del nostro teatro<sup>5</sup>.

O próprio diretor, numa entrevista concedida na época, fornece a chave de leitura por ele proposta do texto de Beaumarchais:

Sto provando “Il matrimonio di Figaro” di Beaumarchais [...] Mi riprometto di sottolineare il singolare valore polemico di questa opera accentuando quei caratteri di satira sociale che in essa fanno spicco. Sì che, nelle tinte caricate, nei costumi inverosomili, si riveli d’improvviso il mostruoso ed il grottesco e si intraveda così un chiaro presagio del crollo di una società in disfacimento: l’aristocrazia<sup>6</sup>.

Visconti, seguindo sua intenção de trazer à tona o substrato “revolucionário” de *Il matrimonio de Figaro*, se apodera da obra do dramaturgo e cria um espetáculo teatral autônomo, uma espécie de balé rico de motivos satíricos e farsescos, ao mesmo tempo envolvente e destacado, refinado e plebeu, diver-

4. Silvio d'Amico, *Il Tempo*, 20.01.1946.

5. Paolo Grassi, *Avanti*, 09.02.1946.

6. Entrevista a R. R., *L'Eco di Roma*, 21.12.1945.

tido e sério, caracterizado pela exasperada atuação dos atores e por uma *mise-en-scène* fantásticamente estilizada.

A firme vontade de prosseguir de forma totalmente autônoma aquele trabalho de renovação do teatro italiano que se propusera leva Visconti a constituir sua própria companhia de teatro: a “Compagnia italiana di prosa”, que estreará com *Delitto e castigo* de Dostoiévski.

A encenação de *Delitto e castigo*, sobre a qual pairava uma espécie de angústia moral, acentuada por uma cenografia sombria, é seguida pela montagem das peças *Lo zoo di vetro*, de Tennessee Williams, em que predominam tristeza e melancolia profundas e autênticas, e *Euridice*, de Jean Anouilh, sustentada por uma intensa inquietação existencial.

É oportuno assinalar que, uma vez atingida a total autonomia para escolher o repertório e experimentar diferentes formas de encenação, os trabalhos teatrais de Visconti mostram, de maneira sempre mais definida, do ponto de vista temático e estilístico, uma matriz que acompanhará toda a sua obra, seja teatral ou cinematográfica: o irremediável “mal de viver”, aquele profundo mal-estar existencial que leva a ter atitudes anormais como o exibicionismo, as fobias, a mania suicida, o histerismo, os complexos de culpa, o homossexualismo e a própria loucura.

Visconti retorna ao cinema com o longa-metragem *La terra trema*, enquanto ainda perdura o sucesso de crítica e de público da peça *Euridice*, de Jean Anouilh. A nova produção cinematográfica inspirada diretamente no romance *I Malavoglia*, de Verga, abre um novo caminho para a corrente neo-realista, conferindo-lhe uma maior consciência estética e ideológica.

O filme, apresentado no Festival Internacional de Cinema de Veneza, em 1948, é vaiado pelo público conservador, irritado com as radicalizações operadas pelo diretor na representação da realidade popular, com a utilização dos pescadores locais como atores e com o uso exclusivo do dialeto siciliano nos diálogos, e com as quase três horas de duração da película.

O fracasso comercial de *La terra trema* e, principalmente, as grandes dificuldades para a distribuição do filme e para a realização de novos projetos cinematográficos, irão determinar o retorno de Visconti às atividades teatrais.

Desta feita, o autor escolhido é Shakespeare, com a peça *Rosalinda* ou *Come vi piace*.

O espetáculo suscita, mais uma vez, discussões, críticas e escândalos que fazem eco ao ainda vivo debate político-cultural, surgido com a apresentação de *La terra trema*, no Festival veneziano.

O sempre polêmico Visconti provocará reações distintas, nos diversos grupos intelectuais que formavam à época a sociedade italiana. Se os conservadores tinham criticado Visconti pelo excessivo “realismo” do seu segundo filme, a esquerda, agora, nas colunas da revista oficial do Partido Comunista Italiano, *Rinascita*, censurava a interpretação viscontiana de *Rosalinda* pelo exacerbado “formalismo” do espetáculo que denunciava um gosto todo exterior do “teatro pelo teatro” uma espécie de “fuga da realidade” que contradizia radicalmente o empenho político e social demonstrado pelo diretor em *La terra trema*<sup>7</sup>

A encenação de *Rosalinda* representa, de fato, mais um desafio de Visconti, que, dando continuidade à releitura crítica e à atualização dos clássicos, por ele iniciada com *Il matrimonio di Figaro* de Beaumarchais, quis experimentar a total “teatralização” do real, usando, como simples pretexto poético e narrativo, um texto shakespeariano particularmente laborioso e complexo quanto à encenação e altamente problemático sob o ponto de vista interpretativo.

Na encenação do espetáculo teatral do dramaturgo inglês, é possível verificar que a música e a dança assumem uma importância superior àquela do texto e do enredo dramático, criando, assim, uma atmosfera totalmente irreal e estilizada.

Ainda a respeito da escolha das músicas para o espetáculo, vale a pena lembrar que o próprio Visconti indicou pessoalmente o repertório musical. Tal atitude assinala, mais uma vez, seu refinamento e sofisticação, ao colocar trechos raros de músicos ingleses, pouco conhecidos, como Thomas Morley, Henry Purcell, Thomas Augustine Arne e William Boyce. O arco temporal

7 Rondolino, *op. cit.*, pp. 248-251.

dos autores selecionados vai da época de Shakespeare até o século XVIII, definindo assim o período histórico escolhido pelo diretor para ambientar a comédia shakespeariana.

Outro fator curioso que irá acirrar a polêmica em torno do texto shakespeariano é o fato de Salvador Dalí ter sido o responsável pela cenografia, iluminação e figurinos, ressaltando o caráter fabular e fantasioso da peça e acompanhando sua estrutura rítmico-musical.

Diante dessas informações, fica mais fácil definir os elementos que escandalizam e, ao mesmo tempo, fascinam o público e os mais severos críticos, surpreendidos pela magnificência do espetáculo que consegue transferir os fatos, os personagens e os ambientes da comédia shakespeariana para um universo onírico de total encantamento. Tal mundo, criado por Visconti por meios exclusivamente teatrais, utilizará o texto de Shakespeare como um extraordinário enredo de sensações visuais e sonoras, trazendo à cena um escritor totalmente novo e singular.

A experiência de *Rosalinda* se insere em um novo projeto de se fazer espetáculos que Visconti está elaborando, cujo objetivo é alcançar um tipo de “teatro total” no qual o espectador possa mergulhar completamente, fazendo uso de todos os meios sensitivos. Um teatro que envolva o público por meio da sugestão das imagens, das cores, dos movimentos, das palavras e da música; uma experiência sensitiva total que permita uma nova visão e representação da realidade, um jogo sutil de alusões e símbolos que possa fornecer diferentes chaves de leitura crítica da realidade contemporânea, em todas as suas manifestações éticas e estéticas.

As peças teatrais que Visconti dirige nos anos sucessivos mostram claramente essa sua nova concepção de encenar espetáculos e sua absoluta intolerância com o neo-realismo, que os conservadores criticavam e os companheiros de partido lhe cobravam, por não fazer mais parte de suas escolhas formais e de conteúdo.

Será essa opção representativa que marcará a encenação viscontiana de *Un tram che si chiama desiderio*, de Tennessee Williams. O diretor consegue transformar por completo a concepção cênica da peça de Williams, exasperando o

realismo do texto com recursos cênicos, musicais e coreográficos, os quais acentuam sobremaneira a violência dos gestos e dos diálogos. Será este também o tratamento teatral que caracterizará a adaptação da tragédia *Oreste* de Vittorio Alfieri, transformada, polemicamente, num esplendoroso espetáculo barroco, para, como declara o próprio diretor numa entrevista da época, construir “*un mondo nel quale i versi così forzati, così insinceri, ma tuttavia eroici e furiosi di Alfieri, potessero risuonare e destare echi in qualche modo consoni allo spirito del loro autore*”<sup>8</sup>

Ainda nesse período, o diretor milanês nos brindará com a apresentação, pela primeira vez na Itália, de *Troilo e Cressida*, de William Shakespeare. Esta encenação se distingue pela memorável riqueza dos meios empregados, pelo número de grandes atores reunidos e pela genialidade da interpretação.

No início dos anos de 1950, o repertório de montagens teatrais de Visconti será enriquecido ainda pela apresentação do drama social americano e de seus falsos mitos em *Morte di un commesso viaggiatore*, de Arthur Miller, por uma segunda versão de *Un tram che si chiama desiderio* e pela falsa moralidade de *Il seduttore* de Diego Fabbri.

A volta ao cinema acontece com um breve documentário, *Appunti per un fatto di cronaca*, que faz parte de um interessante projeto de jornalismo cinematográfico, criado por Riccardo Ghione e Marco Ferreri, chamado “Documento mensile”. O argumento escolhido é um fato de crônica policial acontecido então há pouco tempo: o estupro e a morte da pequena Annarella Bracci. Os pressupostos do delito são identificados no abandono e na desagregação social do bairro popular romano de Primavalle. O documentário não consegue o visto da censura e só dois anos depois será projetado em Paris, para desaparecer em seguida. Por volta dos anos de 1980, tem-se notícia da existência de uma cópia desse documentário na Cinémathèque Royale de Bruxelas.

Logo depois, o produtor Salvo D’Angelo lhe propõe um filme com a atriz Anna Magnani, cujo tema principal é a crítica à indústria cinematográfica como “fábrica de sonhos”. Nasce assim *Bellissima*, um filme que, embora te-

8. Entrevista a L. Lucignani, *Unità*, 28.12.1952.

nha sua gênese vinculada a uma sugestão neo-realista, não procura contrapor ideologicamente as virtudes da realidade aos pecados do artifício, mas busca, sobretudo, encontrar nas carências da realidade as razões da evasão no sonho.

Por mais dois anos Visconti volta a trabalhar, quase que exclusivamente, para o teatro, realizando uma montagem de *La locandiera* de Carlo Goldoni, alheia à tradição, na qual o clima setecentista, tradicionalmente atribuído ao teatro goldoniano, é contaminado por atmosferas manifestadamente novecentistas, e a inesquecível montagem de *Le tre sorelle* de Tchékhov.

É a primeira vez que o diretor enfrenta um texto do grande escritor russo e o faz com emoção, profundamente fascinado pelo autor, o qual considera o maior escritor do teatro moderno. Esse drama irá fornecer-lhe a oportunidade para definir com precisão suas intenções interpretativas e experimentar as várias técnicas de representação teatral da realidade, além das regras tradicionais do naturalismo e de fantasmagóricos experimentos. Encenando o texto de Tchékhov, Visconti conseguirá encontrar o equilíbrio entre o teatro como festa e espetáculo e o teatro como visão do mundo e análise crítica do real, que tanto almejava e, todavia, até aquele momento não conseguira alcançar.

Uma polêmica encenação da *Medea*, de Eurípides, bastante distanciada da montagem tradicional, por ser desprovida dos elementos áulicos, típicos do teatro grego clássico, precede as filmagens de uma película de episódios, com finalidade beneficente. A responsabilidade do roteiro é de Zavattini, consistindo na desmitificação da imagem da “diva”, projeto para o qual são convidadas algumas grandes atrizes para narrar passagens de suas vidas privadas. Visconti trabalha mais uma vez com Anna Magnani. O episódio, mesmo fútil, se adapta perfeitamente aos grandes dotes da Magnani. Nele o diretor cria uma situação oposta à de *Bellissima*, inserindo a atriz num ambiente exclusivamente masculino. É o mundo das fardas, das hierarquias, dos regulamentos, no qual irrompem a vitalidade feminina e a exuberância popular de Annarella, que se choca com suas regras e as enfrenta com a sua indomável obstinação em não querer pagar ao taxista, que a conduzia para os ensaios, a taxa suplementar de uma lira para o seu cachorrinho, considerado por ele médio e por ela pequeno.

Na sua análise do “divismo”, Visconti sublinha a relação entre o viver e o interpretar. No seu episódio, Anna Magnani monopoliza a atenção de um quartel inteiro da polícia militar, da mesma forma com que conquista o público do teatro de revista, não como mulher fatal, mas graças a sua agressiva espontaneidade. Mais uma vez, Visconti parte de uma idéia neo-realista e termina por seguir o que mais lhe é congenial: a relação entre vida e teatro, o tema que constitui o fulcro de sua próxima produção cinematográfica, *Senso*.

A idéia fundamental desse filme é a inversão da perspectiva entre a cena e a platéia, que, na primeira seqüência, é descrita e interpretada pelo próprio melodrama, *Il trovatore*, representado no palco por meio de um único movimento de câmara, que do ponto de vista do público passa para o ponto de vista dos bastidores. Baseado num conto de Camillo Boito, *Senso* narra a história de trágicas paixões e sórdidas traições protagonizadas pela aristocrata italiana Livia Serpieri e o oficial austríaco Franz Mahler, durante a luta da Itália contra a Áustria, em 1866.

Ainda a respeito de *Senso*, vale lembrar que, do conto original, Visconti mantém apenas a trama, recriando o tom e o sentido da obra, ampliando as perspectivas históricas, ideológicas e culturais. Nesse filme, Visconti consegue conciliar magistralmente uma visão crítica da História com a predileção pelo melodrama, o sentido da realidade com o gosto por tudo que se situa na fronteira entre a vida e o teatro. Todos os elementos, como o roteiro, os diálogos, a cenografia, os figurinos, a música e a própria interpretação dos atores alcançam nesse intento uma extraordinária compenetração, fornecendo ao filme uma harmonia expressiva ímpar que faz dele uma das mais bem-sucedidas obras viscontianas.

O frenético ritmo criativo de Visconti prossegue com a montagem da peça *Come le foglie*, de Giuseppe Giacosa, que obterá grande sucesso, e com a encenação de *Il crogiuolo* de Arthur Miller e *Zio Vania* de Anton Tchekhov. O texto de Miller trata do tema da intolerância numa pequena cidade americana do Seiscentos, com claras alusões à “caça às bruxas” da época de McCarthy. Essa escolha propicia a Visconti uma opção claramente política, provocando reações adversas de seus opositores, gerando polêmicas vivazes, no tocante à

interpretação do drama, visto como uma antiga tragédia grega. O diretor, de fato, analisa as características e as contradições da realidade social retratadas na peça de Miller, através de uma estrutura cênica e dramatúrgica que acentua os elementos mais nitidamente melodramáticos da trama, no intuito de detectar e representar com mais ênfase os aspectos autenticamente trágicos.

Situação oposta à adaptação do texto de Miller será vivenciada com a peça *Zio Vania* de Tchékhov, a qual desperta admiração quase unânime, devido a sua elegância formal, sua precisão de detalhes e a um certo simbolismo que, pairando nas entrelinhas do drama, fornece ao ambiente e aos personagens uma dimensão universal, fora da história, embora o diretor os tivesse colocado de forma filológica na época em que Tchékhov ambientara sua peça.

O novo encontro de Visconti com o autor russo mostra-se marcado por um profundo estetismo, que independe das intenções historicistas do diretor milanês, esvaziando, dessa forma, o espetáculo de sua dimensão crítica para ressaltar seus dotes dramáticos.

Esse mesmo resultado estético, paradoxalmente, foi alcançado por Visconti na montagem de *Contessina Giulia*, de Strindberg, cujo enredo trata de um dramático conflito de classes, apresentado pela história de amor e morte, realista de forma impiedosa, de uma jovem aristocrata e um camareiro. A versão viscontiana, procurando detalhar ao máximo o realismo cruel e polêmico do drama, produz, como efeito espetacular, uma espécie de saturação do real que, representado em excesso, torna-se irreal, inverossímil. Assim, esvazia-se a peça de seu conteúdo ideológico, em favor de uma dinâmica puramente teatral.

Essas mesmas características destacam-se, de forma mais acentuada e grotesca, na encenação da comédia goldoniana *Impresario delle Smirne*, que, no que diz respeito à interpretação exasperada dos atores e ao esplendor das cenografias e dos figurinos criados pelo próprio Visconti, nos remete à espetacular grandiosidade que caracterizara as montagens shakespearianas, *Rosalinda* e *Troilo e Cressida*.

A adaptação cinematográfica do conto de Dostoiévski, *Le notti bianche*, representa a volta para o cinema de Visconti que, com esse filme, se propõe

a abrir as portas a um novo tipo de cinema, que represente a superação do neo-realismo. O diretor quer que tudo pareça falso, mas, ao se ter a sensação de que é falso, tudo deve tornar-se verdadeiro. Um princípio de contradição entre verdade e verossimilhança ao qual obedecem necessariamente todos os elementos de um filme que trata das “lembranças de um sonhador”, constantemente dividido entre a realidade e o sonho.

A transição viscontiana entre o cinema e o teatro registra sua volta ao palco com a montagem do drama de Arthur Miller, *Uno sguardo dal ponte*. A direção, ainda que evidenciando exaustivamente as problemáticas sociais e políticas do texto, se apóia sobretudo nas soluções cenográficas de Mario Garbuglia, de matriz declaradamente fílmica. Desde o início da peça, ingressa no ambiente cênico com movimentos típicos do cinema. Com o uso de uma iluminação toda particular, de tules pintados e transparentes, que modificam de quando em quando os elementos da cenografia, o espectador é transportado da visão geral de Nova Iorque até a casa do protagonista, para se deparar, de repente, no seu interior, com ele, colocado em cena com a mesma força que teria um primeiro plano cinematográfico. Uma aproximação dramática que resolvia, de uma única vez, a questão mais relevante no sentido dramaturgico: a relação entre a cidade e a casa, entre a interioridade familiar e a exterioridade social.

Um outro aspecto relativo à encenação desse drama milleriano merece ser sublinhado: a caracterização dos personagens de forma realista e ao mesmo tempo melodramática, como se essas duas maneiras diferentes de representação pudessem ser conciliadas numa unidade expressiva superior. Para acentuar o caráter genuíno e autêntico dos personagens, Visconti usou nas falas expressões dialetais sicilianas, aludindo explicitamente tanto ao seu filme *La terra trema* como à tradição do melhor teatro italiano da *commedia dell'arte*, de Goldoni a Pirandello. Tal estratagemma deve-se à necessidade de envolver de forma mais profunda o público italiano na história do carregador de Brooklyn, Eddie Carbone, em seu amor e ciúme, num contexto familiar e social com o qual o espectador pudesse se identificar. Essa espécie de “neo-realismo” cênico era acompanhada pelas tonalidades melodramáticas do drama, através da

dilatação semântica dos diálogos e da exasperação dos gestos, que ressaltavam as características melodramáticas atribuídas aos personagens da tragédia.

Uma frenética atividade teatral segue essa montagem milleriana: tem início com *Immagini e tempi di Eleonora Duse*, uma homenagem à grande atriz italiana, para continuar com a encenação de uma crônica familiar, de Thomas Wolfe, *Veglia la mia casa, Angelo*, e o primeiro trabalho de direção em Paris com a comédia americana de William Gibson, *Due sull'altalena*, apresentada no Théâtre des Ambassadeurs, a pedido de Jean Marais, para concluir-se em Roma com a apresentação de uma outra peça americana de Will Glickan e Joseph Stein, *I ragazzi della signora Gibbons*.

Em 1959, Visconti leva à cena no teatro romano Eliseo *Figli d'arte*, de Diego Fabbri e, ao mesmo tempo, começa a trabalhar no projeto cinematográfico que realizará no ano seguinte: *Rocco e i suoi fratelli*. Um filme baseado, principalmente, na coletânea de contos de Giovanni Testori, *Il ponte della Grisolfa*, mas que traz consigo ecos de outras obras literárias, como *Giuseppe e i suoi fratelli* de Thomas Mann e *L'idiota* de Dostoiévski, assim como traços do drama *Uno sguardo dal ponte* de Miller, encenado pelo diretor há poucos meses, sobretudo no que se refere às atmosferas, ao tema da imigração, ao conflito entre a antiga moral tribal e o novo contexto social proposto pela grande cidade. Concebido como um romance, fundado num amplo ritmo narrativo, que pela primeira vez será respeitado sem cortes até a montagem, *Rocco e i suoi fratelli* encontra seus valores mais altos em sua densidade dramática concentrada.

O filme evidencia também uma progressão orquestrada em direção ao rápido acontecer dos elementos trágicos, assumindo um grande fôlego nos momentos de maior tensão sentimental, como também uma agudeza que delinea os foscas sintomas do desmoronamento moral e a poderosa rispidez que marca o surgimento e o prevalectimento ofuscante da paixão.

O erotismo e a violência presentes em *Rocco* voltam a ser propostos por Visconti, de forma mais compacta, com a encenação de *L'Arialdia*, de Giovanni Testori. Trata-se de uma comédia centrada no personagem da protagonista, uma solteirona desiludida que vive à margem da civilização, na esqualida

periferia de Milão, cercada por homens e mulheres que parecem totalmente dominados pelo sexo. A crueza da linguagem e a torpeza da matéria dramática, que falavam da imanência de um destino trágico e do “mal de viver”, serão motivo de escândalo.

Desiludido e desgastado pelas drásticas atitudes da censura que se seguiram não só à *Arialda*, mas também à apresentação de *Rocco*, obstaculizado pela junta da Província de Milão, vetado pela Procuradoria, perseguido pelos Órgãos Oficiais e boicotado no Festival de Veneza, Visconti se transfere para Paris, onde realiza a montagem de *Dommage qu'elle soit une p...*, uma edição francesa do drama de John Ford, com Romy Schneider e Alain Delon como protagonistas.

O espetáculo, apresentado no Théâtre de Paris, com cenografias do próprio diretor, figurinos de Piero Tosi e músicas renascentistas, é admirado e, ao mesmo tempo, criticado pelo luxo das cenas e o requinte dos ambientes e figurinos, trazendo de volta a polêmica que nos últimos anos acompanhara a produção viscontiana: a do esvaziamento do material dramático para dar lugar a representações encantadoras que surpreendiam pelo gosto refinado e o fausto da direção. Visconti é acusado de deixar naufragar, num mar de lindas imagens estéticas, a verdadeira tragédia fordiana, a violência dos relacionamentos interpessoais, o incesto, o sexo e a crueldade tipicamente elisabetana.

O diretor milanês volta a trabalhar com Romy Schneider no filme *Boccaccio 70*, uma película de episódios que tem como *trait d'union* a sátira do moralismo e da *pruderie*. Baseado na novela de Guy de Maupassant, *Au bord du lit*, o episódio viscontiano, *Il lavoro*, trata do relacionamento entre o jovem conde Ottavio e a linda nobre alemã Pupe, sua mulher, que, ao descobrir as ligações secretas do marido com a prostituição de alto nível, aceita ter relações com ele só como uma prostituta, mediante pagamento. Assim, no meio dos brocados, das sedas, dos drapeados e dos bibelôs da casa aristocrata milanesa, admiravelmente descrita por Mario Garbuglia, o dinheiro, medida burguesa de todas as coisas, eleva-se ao plano de condição para a efetivação das relações íntimas entre os dois cônjuges aristocratas.

Visconti enfrenta, num dos filmes mais cruéis de sua filmografia, o tema da dissolução familiar, num ambiente social que lhe é particularmente próximo,

debatendo o tema com cáustico distanciamento. O tom utilizado na película em tela se diferencia totalmente do comportamento adotado na recriação de época de seu próximo filme. As raízes dessa mesma decadência serão retomadas em dois momentos distintos, mas intrinsecamente ligados, ressaltando o recurso do filme no filme, ao colocar entre as mãos distraídas do protagonista, conde Ottavio, um dos livros de Pupe: uma cópia alemã de *Il Gattopardo*.

A leitura do romance de Lampedusa seduz instantaneamente o diretor, que o transforma em um filme. Os elementos que o fascinam são muitos: o papel da cultura aristocrática, o ambiente siciliano, a descrição dos acontecimentos do “Risorgimento”, que na versão viscontiana serão revistos sob o crivo gramsciano da “traição”. Em *Il Gattopardo*, Visconti admira, também, o entrelaçar-se da vida interior com aquela social, ao qual vê corresponder, no plano estilístico, a síntese entre o realismo de Verga e o fluxo da memória de Proust.

Visconti pretende, para o seu filme, uma solução original. Desde o começo manifesta a sua intenção de querer sublinhar a musicalidade do romance e, como sempre, o seu referencial é o melodrama. Com o propósito de ressaltar os elementos líricos do texto de Lampedusa, o diretor modifica o seu tom e a sua estrutura, sintetizando algumas partes da história, eliminando os episódios e toda a parte final do romance, na qual o autor descreve, com amarga ironia, a esquálida sobrevivência de pessoas e coisas que já esgotaram sua função histórica, aumentando, por conseguinte, a duração do capítulo do baile, o último que Lampedusa escreveu, colocado por Visconti como conclusão da história e dilatado, de tal forma que ocupa um terço do filme. O diretor insinua entre os faustos cenográficos dessa parte do filme aqueles resquícios fúnebres que entremeiam todo o romance. Dessa forma, os momentos de maior espetacularidade tornam-se também os momentos de maior contemplação interior. Com o jogo de espelhos, o recurso das lágrimas, o gosto melodramático que são próprios do seu estilo, Visconti interrompe o romance no seu apogeu lírico, antes que a sua comovente dramaticidade se torne grotesco inventário do passado. Como dizia Moravia na revista *L'Espresso*, em 7 de abril de 1963: “*Soltanto Visconti comunista e aristocratico poteva con tanta sottigliezza dosare il grado di scetticismo e di patetica nostalgia del principe di fronte alle*

*questioni sociali e politiche dell'epoca, nonché le sfumature quasi proustiane della sua personalità mondana e familiare*"

Visconti volta ao teatro, mais uma vez em Paris, levando à cena *Après la chute*, versão francesa de *After the fall*, de Arthur Miller. A montagem é duramente criticada não tanto pela fragilidade e ingenuidade do texto dramático, que se inspira vagamente na tragédia de Marilyn Monroe, e sim pela direção viscontiana que, na opinião dos críticos franceses, acentuara em excesso a banalidade da peça, com uma encenação carregada de exhibições falsamente audaciosas, *strip-teases* publicitários e um erotismo barato.

Uma obra deliberadamente "menor" caracteriza a volta do diretor ao cinema. Após um "romance" cinematográfico de grande porte, Visconti opta por uma "novela" mais pessoal, concentrada no tempo e no espaço, mas igualmente dedicada ao tema da memória, às "recordações", como anuncia explicitamente o título *Vaghe stelle dell'Orsa*, reproduzindo os primeiros versos de uma das líricas mais intensas do grande poeta romântico italiano, Giacomo Leopardi: *Le ricordanze*.

Muitas sugestões cultas estão na base desse novo filme e traduzem o ecletismo de fontes literárias que caracteriza o oitavo longa-metragem viscontiano, fundindo numa única película temas mannianos e proustianos, ecos dannunzianos e tragédias de Sófocles, motivos que lembram o elisabetano John Ford, o O' Neill de *Il lutto si addice a Elettra*, o Bassani de *Il giardino dei Finzi Contini* e, mais discretamente, os jogos perversos de Tennessee Williams e as obscuras excitações de Huysman.

Visconti, com *Vaghe stelle dell'Orsa*, consegue no Festival do Cinema de Veneza aquele Leão de Ouro que lhe fora negado para *La terra trema*, *Senso* e *Rocco e i suoi fratelli*. Logo após, celebra em Roma vinte anos de atividade teatral com a última e mais famosa montagem tchekhoviana, *Il giardino dei ciliegi*. O diretor interpreta este enésimo drama da dissolução familiar de forma insólita: em lugar de dar ao texto o usual enfoque patético, opta, baseando-se em algumas observações contidas num epistolário do próprio Tchekhov, por um tom de *vaudeville*, que sublinhava a falta de consciência dos protagonistas em relação ao drama por eles vivenciado.

O episódio *La strega bruciata viva*, do filme *Le streghe*, estrelado por Silvana Mangano, representa a volta de Visconti para o cinema. Nele o diretor confirma mais uma vez a sua extraordinária capacidade de transformar uma situação banal, como a história de uma atriz cinematográfica que quer se libertar da sua condição de mulher-objeto, em um texto filmico de grande tensão dramática. Pode-se dizer que *La strega bruciata viva*, junto com o episódio pasoliniano *La terra vista dalla luna*, representa um dos dois únicos momentos notáveis do filme, que, como todos os filmes de episódios, é regido por razões contingentes de ordem comercial.

Visconti continua suas atividades cinematográficas filmando *Lo straniero*, de Camus. Ele começara a trabalhar nesse projeto logo após a independência da Algéria. Mas, na ocasião em que consegue iniciar finalmente as filmagens de *Lo straniero*, depois de vários anos e de uma longa série de adiamentos, o entusiasmo inicial é enfraquecido por numerosos motivos de descontentamento: a decepção da modificação dos lugares, provocada pelo tempo; a contrariedade pela indisponibilidade de Alain Delon para o papel do protagonista; o veto da viúva de Camus, que lhe impede qualquer liberdade interpretativa na adaptação do romance para o cinema. Forçado a filmar pelos acordos contratuais estipulados com o produtor De Laurentis, limita-se à simples ilustração do livro, decepcionando a crítica e o público. Desprovido dos costumeiros elementos melodramáticos, aparentemente distante dos usuais temas viscontianos, limitado por tantos empecilhos, o filme é rejeitado logo após a sua estréia, tanto pela crítica como pelo diretor, tratado como um acidente e relegado ao esquecimento.

Mais uma vez, montagens teatrais se entrelaçam com produções cinematográficas. Após *Lo straniero*, Visconti leva à cena o drama de Wolfgang Goethe, *Egmont*, e *La monaca di Monza*, de Giovanni Testori, um texto dramático prolixo e confuso que o próprio diretor considerou de difícil adaptação para o teatro. Para suprir os defeitos do texto escrito, Visconti procura valorizar mais o lado espetacular, acentuando a contemporaneidade da situação dramática, ambientando a tragédia, acontecida três séculos antes, na periferia industrial de Monza do final dos anos sessenta, onde as dolorosas e delituosas vicissitudes da monja Gertrude eram evocadas e visualizadas.

Sua próxima peça teatral, *L'inserzione*, de Natalia Ginzburg, também será de difícil realização. O diretor tenta, de novo, compensar a fragilidade do texto, todo centrado no personagem da protagonista que se confessa diante do público, enfatizando a encenação de tal forma que a sutil inquietação existencial assumirá tons melodramáticos.

O retorno de Visconti à arte cinematográfica é representado por três grandes produções nitidamente marcadas pela sua adesão à estética decadentista.

O primeiro filme é *La caduta degli dei*, para o qual convergem uma série de projetos velhos e novos. A vocação para o grande romance histórico e ao mesmo tempo para o melodrama do século XIX, com claras reminiscências de tragédia clássica e do teatro elisabetano, que constituem a vocação central da poética viscontiana, pelo menos a partir de *La terra trema*, encontra nesse novo filme sua expressão mais completa e mais significativa. Essa obra recolhe todas as experiências anteriores formais e de conteúdo num espetáculo, às vezes, redundante, carregado, barroco, mas perfeitamente elaborado do ponto de vista poético. Nele o drama de uma família como “constante” da história social, e o drama coletivo de uma sociedade inteira, ou melhor, de todo um período histórico bem determinado – a ascensão do nazismo na Alemanha – se fundem numa única narrativa em que os personagens, os fatos, os lugares, os ambientes tornam-se os elementos reveladores.

*La caduta degli dei*, situado entre um romance de Thomas Mann e uma tragédia de Shakespeare ou um drama de Verdi – os autores preferidos de Visconti –, desenha, como para um enorme afresco mural, a complexa situação econômico-político-social de uma década da história européia e mundial. O filme evidencia ainda a subversão das regras da moral e da justiça, ocorrida naqueles anos, em favor de uma hegemonia da força e do ódio, do desprezo e da prepotência, além de ressaltar esses elementos com riqueza de detalhes iluminantes. Essas técnicas representativas são demonstradas, quer na descrição do dilaceramento interno da rica e potente família Von Essenbeck, cujos componentes se devoram reciprocamente, quer nos vários episódios que ilustram o momento histórico – das alusões explícitas à conquista do poder por parte de Hitler à seqüência da chacina das SA embriagadas.

Esse filme se constitui como um verdadeiro mosaico, um conjunto de sensações fortes, de momentos altamente dramáticos, de passagens cruas e revoltantes, que o diretor milanês compõe com soberba maestria.

Apesar do sucesso de *La caduta degli dei*, Visconti encontra dificuldades para realizar seu segundo projeto, um filme baseado em *La morte a Venezia*, de Thomas Mann. Um projeto que acalentava há muito tempo, mas que guardava para os anos da maturidade. Curiosamente o título do conto perde o artigo na versão cinematográfica, tornando-se *Morte a Venezia*. Pode-se dizer, a respeito desse filme, que se trata de mais um capítulo da corrente e tensa filmografia da crise existencial, da solidão do homem e da dificuldade de viver, constituída pela obra viscontiana, traduzidas nos constantes biografemas que nela se insurgem.

*Morte a Venezia* caracteriza-se na filmografia viscontiana como a retomada do tema da Morte, através da Beleza, maneira encontrada pelo cineasta para alcançar sua vocação mais autêntica, atingindo resultados que se colocam entre os mais altos da sua produção cinematográfica.

Terminado *Morte a Venezia*, Visconti realiza sua terceira produção: *Ludwig*. Há muito tempo, antes que as filmagens de *La caduta degli dei* o levassem aos lugares onde viveu o rei da Baviera, Visconti era fascinado por esse personagem incapaz de viver no cotidiano, derrotado no seu veemente desejo de se colocar para além de qualquer limite e de qualquer regra. O filme *Ludwig* representa o encontro mais discutível, inconsolável, excessivo de Visconti com a cultura do decadentismo, mas é também um dos seus filmes mais sinceros e fascinantes: um testemunho lúgubre e patético do seu próprio estetismo, do seu próprio distanciamento da realidade contemporânea. Ele enfrenta a história do rei, mais com ímpeto lírico do que com lucidez crítica. Sobre as alusões históricas, prevalecem as sugestões musicais, aquele sentido de exaltação, de sofrida, inelutável fatalidade que é uma das características da música wagneriana.

Concluídas as filmagens de *Ludwig*, Visconti sofre um derrame. A doença paralisa seu braço e sua perna esquerda, forçando-o a uma humilhante condição de dependência. Mas a preocupação de terminar o filme o faz reagir. Durante a convalescença, instala uma mesa de edição na sua casa e começa a

montagem. Diante das exigências dos produtores, que lhe impõem grandes cortes para reduzir a duração do filme, o diretor não encontra forças para reagir, cansado demais para lutar.

Terminado *Ludwig*, volta a fazer projetos e pensa, então, em uma montagem para o cinema de *La montagna incantata*, o grande romance de Thomas Mann que trata exatamente do mistério do sofrimento e da doença. No âmbito do teatro leva à cena, em 1973, sua última produção teatral: a comédia *Tanto tempo fa*, de Harold Pinter.

O espetáculo provoca uma violenta polêmica com o autor, por causa da tradução não autorizada e da suposta alteração cênica do texto. A situação tensa entre o diretor milanês e o autor do texto se acalmará aos poucos, favorecida, principalmente, por prováveis acordos secretos entre as partes, sem uma explícita declaração de paz.

A estrutura cênica de *Tanto tempo fa* é construída sobre três personagens, duas mulheres e um homem, que dialogam entre si no interior de sua casa de campo, entre cenas de sexo e sutis violências psicológicas. Nesta peça, Visconti apresenta o drama da incomunicabilidade desses seres humanos que falam sem parar, de forma provocatória, pondo no centro da platéia um ringue, aberto nos quatro lados, onde os protagonistas expõem sua intimidade aos olhares indiscretos dos espectadores, amontoados em volta como se tivessem que assistir, em lugar de uma luta de boxe, a um espetáculo *osé*.

O resultado cênico dessa estratégia representativa é a representação agressiva do drama íntimo, existencial que, em vez de ser sussurrado com discrição, é exposto com toda a crueza de suas cores, denunciando, ao mesmo tempo, a contínua necessidade do diretor de investigar sempre de forma mais profunda a alma humana, os conflitos da existência e relações interpessoais.

Uma outra manifestação do solipsismo viscontiano pode ser identificada na nova produção cinematográfica realizada pelo diretor: *Gruppo di famiglia in un interno*. Baseado numa idéia de Enrico Medioli que se harmoniza com os temas prediletos de Visconti e com o seu estado de saúde, o filme sublinha o insanável contraste – em todos os níveis: psicológico, moral, cultural, intelectual etc. – entre um velho professor colecionador e conhecedor de

*conversation piece*, ou seja, retratos de grupos familiares - que vive isolado no seu apartamento no centro histórico de Roma, entre seus livros, seus quadros, seus discos de música clássica e uma família de novos-ricos que se muda para o apartamento acima do dele, modificando cada coisa, invadindo a *privacy* do professor com sua vulgaridade insolente.

*Gruppo di famiglia in un interno* não se limita à descrição do contraste de gerações, culturas, gostos, nem ao esquemático drama de um homem que perdeu o contato com a realidade do seu tempo e que é violentamente atirado de novo na brutalidade do quotidiano. O filme questiona, sobretudo, a limitação da natureza humana, a inelutável corrida do homem em direção à morte e, sobremaneira, aquele cansaço de viver e a inanição dos esforços do indivíduo para sair dos limites da própria condição mortal. Considerado a obra cinematográfica viscontiana menos ligada a elementos reais, esse filme penetra profundamente na personalidade do seu criador, fazendo emergir os fantasmas mais antigos, como o apego à imagem da família e a sensação de morte ligada ao seu desfazer-se.

Apesar da piora de sua doença, Visconti inicia sua última obra: a adaptação cinematográfica do romance *L'innocente* de D'Annunzio. O romance dannunziano fornece a Visconti e a seus roteiristas componentes narrativas fortes e úteis do ponto de vista de uma transcrição cinematográfica, como os temas do filho, morto e inocente, e da família que se decompõe, em contraponto com a autodestruição de uma classe, e a opulência preciosa do ambiente, dos comportamentos, da indumentária e do enredo como um todo. O texto, porém, sofre uma modernização. O diretor faz viver a crise matrimonial de Tullio e Giuliana Hermil, retratada na obra pelo monólogo interior do protagonista, nos lugares mundanos que faziam parte do cenário social da Roma finissecular.

Em sua adaptação cinematográfica do texto literário de D'Annunzio, Visconti tem a oportunidade de aprofundar temas apenas sugeridos ou subentendidos no romance, como o aborto, por exemplo, um assunto altamente polêmico na Itália dos anos de 1970; além de alterar radicalmente o final do romance com o suicídio do protagonista. Esse suicídio, que tanto escan-

dalizou importantes professores de literatura italiana por não existir no romance, é, porém, como declarou o próprio diretor, tipicamente dannunziano, esclarecendo que seu compromisso de fidelidade não estava vinculado à trama da narrativa, mas ao estetismo que caracterizava a página do romance.

A poliédrica produção viscontiana permitiria um sem-número de recortes, no entanto, nosso trabalho optou por destacar apenas as relações explícitas cinema/teatro. Tal recorte permite reconhecer a multiplicidade de temáticas que dá vida a sua obra e desvela a circulação de elementos de origens distintas, responsável por inúmeras inovações introduzidas pelo artista no cinema e no teatro, confirmando a atualidade de sua produção, apreendida mediante o exercício de uma leitura interdisciplinar.

*ABSTRACT: Si presenta una lettura interdisciplinare della poliedrica produzione artistica di Luchino Visconti, allo scopo di dimostrare l'attualità delle sue opere. Fra i numerosi approcci possibili, si è scelto di trattare soltanto dei rapporti espliciti fra cinema e teatro e delle loro reciproche influenze. Oltre a ciò, si è anche messo in rilievo l'importante ruolo svolto dal regista milanese nel processo di innovazione del cinema e del teatro italiani.*

*PAROLE CHIAVE: Visconti; cinema; teatro; cultura italiana.*

## Referências bibliográficas

- CALLEGARI & LODATO. *Leggere Visconti*. Pavia: Amministrazione Provinciale, 1976.
- MICCICHÉ, L. *Luchino Visconti: un profilo critico*. Venezia: Marsilio, 1998.
- RENZI, R. *Visconti segreto*. Bari: Laterza, 1994.
- RONDOLINO, G. *Visconti*. Torino: UTET, 1981.
- VISCONTI, L. *Il mio teatro*. A cura de Caterina D'Amico de Carvalho e Renzo Renzi, 2 vols. Bologna: Cappelli, 1979.
- \_\_\_\_\_. "Sul modo di mettere in scena una commedia di Shakespeare". *Rinascita*, a. V, n. 12, dicembre 1948, pp. 467-469.
- \_\_\_\_\_. "Regia cinematografica e regia teatrale". *Lo spettatore critico*, a. III, n. 1, gennaio-febbraio 1957, pp. 29-31.
- \_\_\_\_\_. "Vent'anni di teatro". *L'Europeo*, a. XXII, n. 13, 24 marzo 1966, pp. 34-41 e n. 14, 31 marzo 1966, pp. 62-67.
- \_\_\_\_\_. "Il lavoro con gli attori". *Sipario*, a. XX, n. 236, dicembre 1965, pp. 12-13.
- \_\_\_\_\_. "Che cosa penso del pubblico". *Cinema*, a. V, n.s., n. 85, 1º maggio 1952, p. 228.