



Giuseppe e i suoi fratelli: un progetto non realizzato di Luchino Visconti

di Mauro Giori

Nella primavera del 1959, alla ripresa dei lavori sul trattamento che porteranno a *Rocco e i suoi fratelli* (1960), Luchino Visconti si mette all'opera con alla mano la tetralogia di Mann *Joseph und seine Brüder* (*Giuseppe e i suoi fratelli*). L'intenzione di ispirarsi al monumentale romanzo dello scrittore tedesco era chiara fin dall'inizio, come indica il titolo già definitivo apposto al primo trattamento, steso oltre sei mesi prima. Tuttavia, è solo nel secondo trattamento che Mann esercita un peso diretto, per quanto venga presto scalzato da un modello più consono al soggetto, quello di *Biesi (I demoni)* di Dostoevskij. Del prototipo manniano rimane così ben poco: dopo aver brevemente influito sui personaggi di Rocco, Nadia e Luca (rispettivamente debitori di Giuseppe, Mut-em-enet e Beniamino), il romanzo viene messo da parte per fare posto allo scrittore russo e poi a Testori (cfr. Giori, 2011b). Sul risultato finale che giunge in sala nell'ottobre del 1960, di *Joseph und seine Brüder* aleggia solo il fantasma, evocato spesso dal regista nelle sue interviste, ma per opportunità di prestigio più che per correttezza filologica (come dimostra la parallela e ripetuta sottovalutazione del ruolo di Testori).

Più o meno nello stesso periodo, a cavallo fra il 1960 e il 1961, Dino De Laurentiis partorisce l'idea di trarre un film dalla *Genesi*. L'ambizione è quella di competere con i colossali biblici americani schierando, come alternativa a DeMille, un *parterre du roi* comprensivo di quanto di meglio il cinema d'autore ha da offrire. De Laurentiis contatta fra gli altri Dreyer, Fellini, Kurosawa e Bresson (cfr. Morandini, 1980: 93-94): rischioso preludio a un fragile compromesso tra possibilità spettacolari, autopromozione qualitativa e ortodossia religiosa, se si tengono in conto le personalità affatto differenti degli autori interpellati, nonché il loro rapporto alquanto personale con il sacro. Nell'autunno del 1962, dai contatti si passa ai contratti e sono



infine tre i registi chiamati a dividersi il lavoro: Bresson dovrà girare i primi cinque episodi ("La creazione", "La caduta/il peccato originale", "Caino e Abele", "Il diluvio", "La torre di Babele"), Orson Welles i successivi quattro ("Abramo", "Abramo e Isacco", "Rebecca", "Esaù e Giacobbe") e Visconti l'ultimo ("Giuseppe e i suoi fratelli").¹ Alla firma ufficiale dell'accordo sono presenti lo scenografo Mario Chiari, Bresson, Visconti, Welles, De Laurentiis e Christopher Fry,² noto drammaturgo e già occasionale sceneggiatore, il quale ha tra l'altro collaborato con De Laurentiis per un altro colossale religioso appena giunto in porto, *Barabba* (1962).³ L'accordo con Visconti risale al 24 novembre e già pochi mesi dopo il regista inizia a percepire i primi pagamenti per il lavoro sulla sceneggiatura.⁴

Quando si trova coinvolto nel progetto di De Laurentiis, nulla deve essere più semplice per Visconti che rispolverare il romanzo di Mann sul quale aveva lavorato solo pochi mesi prima, nel tentativo di rimettere in gioco la sua approfondita conoscenza dello scrittore tedesco, tanto più che nessuno degli adattamenti manniani già progettati era ancora andato in porto. Una scelta di gusto, certamente, ma anche di opportunità, se è vero che si tratta di un lavoro su commissione, accettato solo per favorirne un altro, come lo stesso regista ha dichiarato (in Calderoni, 1963): "[...] avevo accettato quell'incarico solo perché De Laurentiis mi aveva pregato e perché avevo con lui un altro contratto che mi interessa particolarmente, *Lo straniero* di Camus" (un progetto, quest'ultimo, concordato nel febbraio 1962).

Se è questo il motivo per cui Visconti si lascia convincere dal produttore, meno chiara è la ragione per cui De Laurentiis "prega" il regista di contribuire al suo film biblico. Certo avranno giocato il prestigio del nome (Visconti è all'apice della sua fama di regista, non solo cinematografico) e le ormai comprovate capacità di gestione della componente spettacolare di impegnative produzioni a colori e in costume, attestate da *Senso* (1954) e da *Il Gattopardo* (non ancora distribuito ma già girato e abbondantemente propagandato dalle cronache e dai rotocalchi).

Il coinvolgimento di Visconti è tuttavia anche rischioso. Il regista è infatti reduce da una prolungata stagione di scandali e di provocazioni, di scontri con la censura e con le istituzioni democristiane, avviata proprio da *Rocco e i suoi fratelli*, protrattasi con gli allestimenti teatrali dell'*Arialda* (1960) di Testori, della *Salomè* di Wilde a Spoleto e di *Domage qu'elle soit une p...* a Parigi nel 1961, e commentata dallo stesso regista ne *Il lavoro*, episodio di *Boccaccio '70* (1962) (cfr. Giori, 2011a). Coinvolgere Visconti in una

¹ I titoli degli episodi sono appuntati su una sceneggiatura conservata fra le carte del Fondo Visconti, presso la Fondazione Istituto Gramsci di Roma (d'ora in poi FV), serie 7, Unità archivistica 29, n. 2.

² Una foto celebrativa dell'evento è pubblicata in d'Amico de Carvalho (a cura di), 1978: 218.

³ L'assoldamento di un Salvatore Quasimodo fresco di Nobel per rivederne i dialoghi italiani rappresenta un'ulteriore traccia delle ambizioni culturali di facile spendibilità commerciale di De Laurentiis.

⁴ Cfr. la lettera di C.A. Tifi (direttore amministrativo della De Laurentiis Cinematografica) a Visconti del 23 settembre 1963, e l'allegata ricevuta di un pagamento risalente al 3 maggio, in FV, serie 7, Unità archivistica 29, nn. 102-103.



riduzione biblica nel periodo in cui è maggiormente invisibile alla cultura democristiana è dunque un'operazione che punta a far discutere (e presumibilmente a ottenere pubblicità gratuita per mezzo dello scandalo). E infatti non manca un duro attacco da parte della cattolica *Rivista del Cinematografo*, che accusa il regista di aver accettato "senza un briciolo di dignità" un progetto non sentito, sottolineando che le "sollecitazioni politico-sociali di *Rocco e i suoi fratelli*, facce della nostra epoca, non possono sussistere nel biblico *Giuseppe e i suoi fratelli*, se si vuole essere fedeli allo spirito e alla lettera del sacro testo, nonché al senso dei fatti ivi narrati" (Guidi, 1963: 440). Vi si può leggere il timore di un tradimento del 'senso' e dello 'spirito' delle vicende bibliche, ovvero di una spregiudicata lettura eretica inquinata da un taglio ideologico, sul filo del film del 1960. Esplicita è invece la convinzione che l'interesse di Visconti per il soggetto sia insincero: per un regista attratto solo da occasioni di polemica sociale, e quindi di propaganda per l'avversa parte politica, Giuseppe non può essere che "un personaggio impolverato dal tempo" (*ibid.*).

A togliere questo strato di polvere avrebbe dovuto provvedere appunto la mediazione di Mann, che è senz'altro l'unico motivo di interesse individuato da Visconti nel progetto, ma in ogni caso l'attacco della *Rivista del Cinematografo* viene sferrato in ritardo: è infatti pubblicato nel numero di novembre del 1963, ma il progetto si è già interrotto a settembre e la notizia è già stata divulgata. La rottura è infatti piuttosto sonora e si consuma non senza attriti, tanto che Visconti passa per vie legali. Tramite una lettera del suo avvocato⁵ protesta così per il fatto che "la Società De Laurentiis è venuta mostrando, per chiari segni, di volersi sottrarre ai propri impegni", portando a una "interruzione inopinata" della sua collaborazione quando aveva già "accudito alla revisione della sceneggiatura", nonché "eseguito sopralluoghi, anche all'estero"⁶ e "preso contatti con attori".⁷

Per comprendere i motivi della rottura occorre rivolgere lo sguardo alla sceneggiatura. Fra le carte di Visconti ne rimangono tre versioni. Sulla base di una lettera del regista indirizzata a De Laurentiis il 16 luglio 1963,⁸ è possibile stabilirne l'esatta cronologia. Il primo copione, limitato al solo episodio di Giuseppe, rappresenta con tutta evidenza la proposta di Visconti, elaborata in autonomia.⁹ Il secondo è la traduzione italiana di una sceneggiatura dell'intero progetto biblico, consegnata da Fry a distanza di qualche mese, dopo aver letto quella approntata da Visconti.¹⁰ Il terzo

⁵ FV, serie 1, sottoserie: Corrispondenza a Luchino Visconti, Unità archivistica 152.

⁶ Effettivamente Visconti si era recato in Egitto (anche in questo caso ricalcando le orme di Mann, che proprio da un soggiorno in Egitto aveva preso le mosse nel 1925 per il lavoro su *Giuseppe e i suoi fratelli*). Del viaggio rimangono un centinaio di fotografie, perlopiù di possibili scenari e comparse (FV, serie 7, Unità archivistica 29, nn. 4-101).

⁷ In un'intervista rilasciata a Franco Calderoni (1963) sostiene infatti di aver già reclutato Burt Lancaster, protagonista anche del suo ultimo film, *Il Gattopardo*.

⁸ FV, serie 1, sottoserie 1: Corrispondenza di Luchino Visconti, Unità archivistica 25, n. 1.

⁹ FV, serie 7, Unità archivistica 29, n. 1. Catalogato al Fondo Visconti come trattamento, è invece di una vera e propria sceneggiatura.

¹⁰ FV, serie 7, Unità archivistica 29, n. 2.



è infine il risultato di una revisione del secondo, è in inglese ed è l'unico datato (24 luglio 1963) e firmato (da Fry).¹¹

Il confronto delle tre versioni consente di individuare due differenze sostanziali, che possono guidarci nella comprensione delle ragioni che portano all'interruzione del progetto.

La prima è di carattere tecnico, ma suppone al fondo una radicale divergenza estetica. La sceneggiatura di Fry appare vincolante nel suo immaginario squisitamente hollywoodiano, certo compiacente verso le intenzioni di De Laurentiis e perfettamente organica agli interessi e alle ambizioni dei coproduttori americani. È infatti ricca di indicazioni su inquadrature, movimenti di macchina, effetti scenografici e speciali, musiche, espedienti di montaggio. Con la sola eccezione di *Ossessione* (1943) – non a caso il suo primo film – Visconti non ha mai prodotto sceneggiature di questo genere e in svariate occasioni ha anzi ribadito il suo rifiuto del *découpage* in favore di copioni che si limitassero a fornire il canovaccio, i dialoghi e poche indicazioni d'ambiente o sui caratteri: libertà ulteriori da parte dei suoi sceneggiatori non erano ammesse e avrebbero rappresentato una violazione dell'impronta autoriale del regista.

La seconda differenza riguarda l'arricchimento del testo biblico. L'estrema aridità delle notazioni della *Genesi* necessita di invenzione e dilatazione. Un lavoro che Fry mette a segno con spunti interessanti ed elaborazioni efficaci, ma Visconti ha già un modello da seguire, cui non può preferire quello del drammaturgo americano, ed è appunto quello di Mann, il quale era già intervenuto sulla fonte "laconica" del testo sacro – come egli stesso (1936: 661) scrive nel suo romanzo – per rimpolparla di dettagli, eventi, interpretazioni. Ovunque gli sia possibile, Visconti ricorre al modello manniano, per quanto sia meno libero dello scrittore di discostarsi dalla fonte biblica, dovendo il suo film inserirsi in un progetto più ampio pur sempre legato alla *Genesi*.

Il migliore esempio cui si possa ricorrere per verificare la distanza che separa il lavoro di Fry da quello di Visconti è offerto dall'episodio più succinto del racconto biblico, che in quanto tale consentiva il più ampio margine di intervento agli sceneggiatori: quello relativo alla seduzione messa in atto dalla moglie di Potifar. La *Genesi* si sofferma ad esempio solo sull'ultimo assalto della donna, notando però che tentava Giuseppe quotidianamente: si tratta dunque di episodi tutti da inventare. Inoltre, questo segmento della vicenda sottintende elementi che è facile immaginare stuzzicanti per un largo pubblico di spettatori. Lo stesso Mann (1943: 729) ebbe a scrivere che questa, "per il suo contenuto erotico è la parte più romanzesca" dell'intera vicenda di Giuseppe. Allo stesso tempo, è quella che lo impegna maggiormente nella invenzione di nuovi accadimenti, che più lo spinge verso l'ironia consustanziale al suo progetto di sottrarre il mito al nazi-fascismo e che gli concede l'occasione di inventare pressoché dal nulla il personaggio di Mut-em-enet, per farne la vera protagonista del terzo volume del romanzo, nell'intento dichiarato di offrirne una "riabilitazione in senso umano" (Mann, 1948: 749). Mann prende dunque quella che nell'episodio biblico è una comparsa, niente più che una voce, e ne fa un personaggio a tutto tondo,

¹¹ FV, serie 7, Unità archivistica 29, n. 3.



una donna dalle complesse sfumature: qui meglio che altrove si vedono gli effetti della sua peculiare rilettura in chiave psicologica del mito.

Nel suo copione, Visconti riassume i fatti che portano dalla vendita di Giuseppe e al suo trionfo domestico con una voce *over*. La vicenda vera e propria prende così direttamente le mosse dal primo incontro fra Giuseppe e la moglie di Potifar. Visconti segue poi Mann su tre piani.

In primo luogo, cerca di attribuire alla donna uno spessore psicologico come da intenzioni manniane, ad esempio sottolineandone le insoddisfazioni di moglie e di donna (da Mann è ripresa anche l'idea, sommamente sarcastica, di fare di Potifar un eunuco). Si concede pertanto sottili sfumature psicologiche in occasione di ogni sua breve comparsa.

In secondo luogo, Visconti segue l'intreccio di Mann. La seduzione decisiva, in particolare, avviene durante una festa che giustifica l'assenza di tutti i servi e dalla quale Giuseppe rientra in anticipo per verificare che tutto sia in ordine per i festeggiamenti che il padrone di casa ha in programma per la sera. Non manca la ripresa di dettagli anche più minuti, come il *qui pro quo* sul concetto di peccato, che Visconti ricolloca con disinvoltura (in Mann ha infatti luogo fra Giuseppe e Potifar, nella sceneggiatura oppone invece il giovane alla moglie del suo padrone):

GIUSEPPE: Come potrei fare questo grande male e peccare contro Dio?

La moglie di Potifar guarda Giuseppe come se non avesse sentito le sue parole.

Poi gli va incontro domandando con voce assente:

MOGLIE DI POTIFAR: Peccare? Che cosa significa peccare?

Ha l'aria distratta, un po' trasognata.

Infine, Visconti sfrutta la centralità che Mann assegna all'eros non solo in questo episodio, ma nell'intero romanzo (si ricordi il capitolo d'esordio del secondo volume, dedicato alla bellezza addirittura ideale di Giuseppe). Sceverare interessi, significati e complicità che ciò comporta tanto per il regista quanto per lo scrittore trascende gli scopi di queste pagine: qui ci basti osservare come, se il ricorso all'eros oltrepassa l'attrattiva puramente commerciale, porta pur sempre a un indugio voyeuristico tanto sul corpo della donna (i cui "abiti lasciano abbondantemente vedere il corpo minuto e grazioso") quanto su quello di Giuseppe. Nella scena in cui il giovane viene adescato per la prima volta in modo esplicito, si sconfinava quasi nel patinato:

Fa molto caldo. Giuseppe sta a torso nudo come gli schiavi, e ora si rovescia addosso una brocca d'acqua. Il suono di un gong avverte che qualcuno della grande casa sta per attraversare il cortile. I servi si affrettano a sgombrare il centro del cortile e a farsi in disparte. Giuseppe va sotto il porticato per prendere un asciugamano per asciugarsi e rinfilarci la sua veste quando, senza che egli se ne accorga, la lettiga chiusa della padrona gli passa proprio alle spalle.

VOCE FUORI CAMPO MOGLIE DI POTIFAR (sottovoce) *Hai dimenticato il mio invito?*

Giuseppe si volta e si trova proprio all'altezza del suo viso, la moglie di Potifar distesa nella lettiga scolpita e dorata trasportata a spalle dagli schiavi. La moglie di



Potifar sorride ironica. Dice poi spiccicando le parole, quasi senza emettere voce:
MOGLIE DI POTIFAR: Vuoi coricarti con me?

Fry tiene in ben scarso conto il lavoro sottopostogli da Visconti, preoccupato probabilmente di accordare l'episodio di Giuseppe agli altri del progetto complessivo. Di certo ignora l'evidente intento del regista di ricalcare le orme di Mann, percependolo forse come un vincolo alla propria autonomia di scrittore. Fry riporta quindi la moglie di Potifar vicino a quella presenza senza personalità che è nel racconto biblico e reinventa completamente l'intreccio. Alla sbrigativa voce *over* posta da Visconti in apertura preferisce ad esempio indugiare su ogni singolo episodio: la vendita di Giuseppe al mercato, il suo sconforto (incompatibile con l'egotico Giuseppe manniano, che confida nella 'caduta' come necessario passaggio per giungere al Faraone), la sua operosità nel giardino del padrone, la nomina a sovrintendente (che riceve nella camera che Potifar divide con la moglie: la loro unione non è dunque puramente formale). Allo stesso modo, le seduzioni messe in opera ai danni di Giuseppe sono tutte differenti rispetto a quelle immaginate da Mann e riprese da Visconti. La prima volta la donna sopraggiunge nell'ufficio di Giuseppe, che finge di non vederla, e sbriciola un fiore sulla scrivania. Fry calibra accuratamente gli effetti sonori: qui la voce è messa a confronto con un calabrone ("La voce della donna è appena più forte del leggero ronzio"); nel successivo abordaggio è solo un "sussurro", quasi disincarnato, che mette in fuga la scimmia di Giuseppe. Nel terzo tentativo, quando Giuseppe viene avvicinato mentre controlla la chiusa di un giardino, la voce della donna nemmeno si sente più: se ne vede solo il volto riflesso nell'acqua che muove le labbra per ripetere l'invito.¹² Infine, nell'ultimo assalto, quando Giuseppe viene trascinato sul letto, al copione prescritto dalla *Genesi* (la donna afferra la tunica, Giuseppe scappa, la donna finge di essere stata aggredita) Fry aggiunge due code patetiche di indubbia efficacia retorica: la scimmia che cerca Giuseppe nell'ufficio deserto e il vecchio Giacobbe con i resti della tunica del figlio in mano.

L'unico aspetto sul quale le due sceneggiature sembrano convergere è lo sfruttamento di un certo voyeurismo, con la differenza che Fry concentra le sue attenzioni nelle particolareggiate descrizioni della moglie di Potifar: "Sulla sottoveste porta un vestito di lino pieghettato semitrasparente, bianco scintillante, crespo, che le copre appena il seno in modo così stretto da sollevarglielo. Non ha maniche. Le sue esili braccia tintinnano...".

Come si vede, si tratta di due progetti difficilmente conciliabili. La rottura cui portano si spiega nella misura in cui i produttori americani devono aver ritenuto la sceneggiatura di Fry una base vincolante per investire i loro capitali, lasciando a De Laurentiis poca scelta. È con tutta probabilità così che deve essere interpretato lo sfogo di Visconti (in Calderoni 1963), quando si lamenta del trattamento subito da

¹² "Accanto alla sua immagine riflessa nell'acqua appare quella della donna. Essa non dice nulla, ma le sue labbra formano le parole. Giuseppe perde un altro stilo – che cade nell'acqua, sconvolgendo le immagini".



parte del produttore: "Bastava che [...] mi dicesse: 'Guarda che il film dovrà essere al cento per cento americano se no non si fa', ed io sarei stato il primo a dirgli: 'Benissimo, amici come prima, andiamo avanti con *Lo straniero*'".

Il primo a lasciare era stato Bresson, in modo polemico:

Il soggetto mi attirava molto: Adamo ed Eva, nudi, in un paesaggio vergine, che parlavano una lingua sconosciuta, il suono della mela morsa da Eva, gli animali che entrano a coppie nell'Arca di Noè [...], il film doveva essere pieno di dettagli così. Ma De Laurentiis aveva in mente *La Bibbia*, qualcosa di mastodontico e di spettacolare e voleva che i progenitori parlassero inglese. Non ci potevamo intendere e dopo qualche mese, stanco di tanti bastoni fra le ruote, stracciai il contratto. (Bresson in Tassone, 1998: 129)

Dalla dichiarazione emerge chiaramente il contrasto fra due concezioni di cinema non meno inconciliabili (sebbene per motivi diversi) di quelle di Visconti e di Fry. E anche nel caso di Bresson le imposizioni della sceneggiatura inglese risultano inaccettabili. Ma non si deve credere che Visconti rompa i rapporti con De Laurentiis per egotismo d'autore. Anzi, non è nemmeno lui a decidere di uscire dal progetto. Al di là della mitografia sull'*auteur terrible*, che allora era già in avanzato stato di elaborazione, in realtà una riconsiderazione più equilibrata e meglio documentata del percorso di Visconti non può che metterne in luce la propensione – fatta salva un'impronta personale che trova comunque il modo di imprimere al prodotto finale – a sottoporsi a una continua negoziazione con tutti quegli interlocutori che sono propri del lavoro cinematografico (produttori, censura, controparti politiche, ecc.). È quanto documenta, nel caso di *Giuseppe e i suoi fratelli*, la già ricordata lettera a De Laurentiis del 16 luglio, nella quale il regista cerca di conciliare i problemi insorti con il produttore. "Ora: io non reclamo affatto questa piena libertà, che il cinema non può consentire", esordisce Visconti ricordando a De Laurentiis le garanzie iniziali e confermando la sua disponibilità a contrattare. "Dietro tua richiesta abbiamo prima abolito la corte del Faraone che, sempre per tua richiesta, è stata ripristinata. Per tua richiesta ho accettato di togliere la sequenza del carcere, di ridurre il viaggio di Giuseppe fanciullo ecc.",¹³ ricorda Visconti, lamentando poi la mancanza di considerazione mostrata da Fry. Dopo un incontro con Suso Cecchi d'Amico, lo sceneggiatore avrebbe quantomeno accettato di eliminare alcune scene non previste dalla sceneggiatura iniziale del regista: la vendita di Giuseppe a Potifar, l'elezione di Giuseppe a sovrintendente dei granai, il ritorno dei fratelli da Giacobbe per annunciargli che Giuseppe è vivo, Giacobbe ricevuto dal faraone e altre non meglio specificate. In compenso, Visconti si dice propenso ad "accettare in linea di massima la sceneggiatura scritta da Fry" (che pure definisce "sommara") e i suoi dialoghi, ma non il *découpage*: tiene infatti a rimarcare, in altro punto della lettera, che nella sua sceneggiatura "risulta chiarissimo il movimento e il ritmo" che vuole imprimere alle scene.

¹³ A Calderoni (1963) Visconti dice di aver "riscritto quattro volte la sceneggiatura dell'episodio".



La sceneggiatura in inglese conservata fra le carte di Visconti (quella datata 26 luglio) rappresenta dunque la revisione di Fry dopo l'incontro con Cecchi d'Amico (cui ne era forse seguito un secondo con Visconti stesso, indicato come prossimo nella lettera). La sceneggiatura è stata effettivamente scorciata (da 114 scene si scende a 78) ma, con la sola eccezione dell'incontro fra Giacobbe e il faraone, nessuna delle scene che Visconti avrebbe voluto eliminare è scomparsa. Fry si limita a sforbiciare con interventi troppo timidi per soddisfare le richieste del regista. Questi, se nella lettera a De Laurentiis appare conciliante, in un'intervista rilasciata quello stesso mese (in Ferrara 1963: 107) si mostra molto più critico: "Disons que c'est un film de détente. Le scénario de Fry est un incroyable feuilleton et il n'est pas possible de l'accepter. Je me réfère directement à *Joseph et ses frères* de Thomas Mann". Nella stessa occasione, sostiene di voler evitare "toute image d'Épinal" e si lamenta per il fatto che le limitazioni che gli sono imposte non gli consentono di fare un "anti-film biblique": questa sarebbe dunque stata la sua intenzione di fondo.

Indicazioni certo troppo generiche per figurarci quello che avrebbe dovuto essere l'esito del lavoro di Visconti, ma che confermano la difficoltà di una mediazione destinata al fallimento: pur dicendosi disponibile al compromesso, in realtà Visconti spregia il lavoro di Fry e non vuole abbandonare Mann, mentre dal canto suo De Laurentiis non può permettersi di scontentare i produttori americani e deve infine rinunciare all'apporto di Visconti: una via d'uscita appare irraggiungibile. Come Bresson, anche Visconti pertanto viene escluso dal progetto, che viene riformulato in un film (poi girato dal solo John Huston l'anno seguente) limitato ai primi ventidue capitoli della *Genesi*: non solo dunque, Visconti viene estromesso, ma con lui escono di scena anche Giuseppe e i suoi fratelli. E, ovviamente, Thomas Mann.

BIBLIOGRAFIA

- Calderoni F., 1963, "Visconti: sto ancora attendendo spiegazioni", *il Giorno*, 8 ottobre.
d'Amico de Carvalho C. (a cura di), 1978, *Album Visconti*, Sonzogno, Milano.
Ferrara G., 1963, *Entretien avec Luchino Visconti*, in Id. (a cura di), *Luchino Visconti*, Seghers, Paris.
Giori M., 2011a, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*, Il Libraccio, Milano.
Giori M., 2011b, *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli*, Lindau, Torino.
Guidi G., "Dalla platea", *Rivista del Cinematografo* 11, novembre.
Mann T., 1936, *Joseph in Ägypten*, Bermann-Fisher Verlag, Wien; traduzione italiana di B. Arzeni, *Giuseppe e i suoi fratelli. Giuseppe in Egitto*, Mondadori, Milano 2006.



Mann T., 1943, "The Joseph Novels", *Atlantic Monthly* 2; traduzione italiana di F. Cambi, *Giuseppe e i suoi fratelli. Una conferenza*, in T. Mann, 2006, *Giuseppe e i suoi fratelli. Giuseppe il Nutritore*, Mondadori, Milano.

Mann T., 1948, *Sechzehn Jahre*, «Neue Schweizer Rundschau», marzo 1948; traduzione italiana di F. Cambi, *Sedici anni*, in T. Mann, 2006, *Giuseppe e i suoi fratelli. Giuseppe il Nutritore*, Mondadori, Milano.

Morandini M., 1980, *John Huston*, La Nuova Italia, Firenze.

Tassone A., [1989] 1998, *Robert Bresson, un leone dimenticato*, in G. Spagnoletti, S. Toffetti (a cura di), *Il caso e la necessità. Il cinema di Robert Bresson*, Lindau, Torino.

Mauro Giori si è laureato in Storia e critica del cinema presso l'Università degli Studi di Milano, con i cui insegnamenti di cinema collabora, e ha conseguito un dottorato di ricerca in Storia delle arti visive e dello spettacolo presso l'Università di Pisa. Si occupa di storia culturale del cinema, con particolare attenzione alla rappresentazione delle identità di *gender* e della sessualità. Oltre che di numerosi saggi apparsi in volume e su riviste, è autore di *Alfred Hitchcock. Psycho* (Torino, 2009), *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962* (Milano, 2011) e *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli* (Torino, 2011).

mauro.giori@fastwebnet.it