

# CONTEMPORANEA

Rivista fondata da PIERO CUDINI

★

Periodico annuale

*Comitato scientifico · Scientific Board*

SERGIA ADAMO (Università di Trieste) · CLOTILDE BERTONI (Università di Palermo)  
VINCENZO BINETTI (University of Michigan, MI) · GIAMPAOLO BORGHELLO  
(Università di Udine) · REMO CESERANI (Università di Bologna)  
MASSIMO FUSILLO (Università dell'Aquila) · FRANCESCO GUARDIANI  
(University of Toronto) · KAROLINA KRIZOVA (Università di Brno)  
FRANCO LA POLLA (Università di Bologna) · MARTIN MCLAUGHLIN  
(Oxford University) · FLORIAN MUSSGNUG (University College London)  
TULLIO PAGANO (Dickinson College, Carlisle, PA) · VINCENZO PASCALE  
(Fordham University, NY) · FEDERICA PEDRIALI (University of Edinburgh)  
JIRÍ PELAN (Università di Praga) · ALBERT SBRAGIA (University of Seattle, WA)  
WALTER SITI (Università dell'Aquila) · ENDRE SZKÁROSI (ELTE, Budapest)  
CRISTINA TERRILE (Université de Tours)

*Comitato di redazione · Editorial Committee*

ANTONIO BIBBÒ · VALERIA CUDINI · FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO  
SIMONA MICALI · ATTILIO SCUDERI · GIANLUIGI SIMONETTI

*Coordinamento · Supervision*

MARINA POLACCO

★

«Contemporanea» è una rivista internazionale, il cui comitato scientifico è composto da docenti di ruolo nelle università italiane e nelle università di numerosi Paesi esteri. I saggi pubblicati dalla rivista sono sottoposti a un processo di *peer review*, che comprende una discussione approfondita all'interno del comitato di redazione e la valutazione anonima da parte di due esperti esterni.

ANVUR: A.

★

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione ed alla Casa editrice, alle norme specificate nel volume FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Serra, 2009<sup>2</sup> (ordini a: [fse@libraweb.net](mailto:fse@libraweb.net)). Il capitolo *Norme redazionali*, estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile Online alla pagina «Pubblicare con noi» di [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).

# CONTEMPORANEA

*Rivista di studi sulla letteratura  
e sulla comunicazione*

15 · 2017



PISA · ROMA  
FABRIZIO SERRA EDITORE  
MMXIX

*Amministrazione e abbonamenti · Administration & Subscriptions*

FABRIZIO SERRA EDITORE

Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,  
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili  
presso il sito Internet della casa editrice [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

*Print and/or Online official subscription rates are available  
at Publisher's web-site [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550  
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

\*

*Uffici di Pisa:* Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net  
*Uffici di Roma:* Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net  
[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

\*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa 26.11.2003 n. 23  
Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale  
(compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione  
(comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet  
(compresi siti web personali e istituzionali, [academia.edu](http://academia.edu), ecc.), elettronico, digitale, meccanico,  
per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro,  
senza il permesso scritto della casa editrice.

*Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.),  
in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet  
(included personal and institutional web sites, [academia.edu](http://academia.edu), etc.), electronic, digital, mechanical,  
including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing  
from the publisher.*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2019 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

*Fabrizio Serra editore* incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,  
*Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,  
*Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

\*

ISSN 1724-6105  
E-ISSN 1824-355X

# SOMMARIO

## LO SPAZIO LETTERARIO

FRANCESCO BRANCATI, <i>Tre: prosa + poesia (× esperienza) = poesia</i>	11
LUIGI PINTON, <i>Forme dell'immaginazione melodrammatica: La Storia di Elsa Morante e Fratelli d'Italia di Alberto Arbasino</i>	27
ANTONIO PERRONE, <i>Il cono d'ombra. Prosa e poesia in Pagliarani</i>	45
TIZIANO TORACCA, <i>Il magistero letterario di Pasolini su Volponi tra «Officina» e Olivetti e la polemica intorno a Corporale</i>	59
STILIANA MILKOVA, <i>Il Minotauro e la doppia Arianna: spazio liminale, labirinto urbano e città femminile ne L'amica geniale di Elena Ferrante</i>	77

## CROCEVIA

THEA RIMINI, <i>Il 1866 sulla pagina e sullo schermo: Senso tra Boito e Visconti</i>	91
LUCIA FAIENZA, <i>La narrativizzazione del delitto: lo spettacolo della cronaca nera tra letteratura e racconto televisivo</i>	103

## LO SPAZIO DELLA COMUNICAZIONE

ALBERTO SEBASTIANI, <i>Libri cartacei ipertestuali di narrativa, oggi. Testi geneticamente modificati tra fumetto e letteratura, verso l'arte</i>	119
MARIANGELA BIO, <i>Letteratura 2.0, forme e metamorfosi della serialità</i>	137

# IL 1866 SULLA PAGINA E SULLO SCHERMO: SENSO TRA BOITO E VISCONTI\*

THEA RIMINI

ABSTRACT · *1866 on page and on the screen: Senso between Boito and Visconti* · The article compares the film by Visconti, *Senso*, and the short story with the same title by Boito from which the film is adapted. Taking advantage of the different screenplays published, I aimed at highlighting some aspects not yet investigated by critics regarding characters, places, symbolic devices, and above all the conception of the History of the writer and the director. An important example is the male protagonist's change of name: the Tyrolean lieutenant Remigio Ruiz becomes the Austrian Franz Mahler. Thus the vital ambiguity – Austrian and Italian at the same time – that characterized the literary character is lost. The elimination by Visconti of the issue of the “austriacanti” seems to be dictated by the desire to focus more on the psychological aspect of the character rather than on the political one. In both historical representations appear however some anachronisms that we consider as distinctive choices of a poetics. Rather than rewriting in a literary or cinematic way the historical experience of 1866, Boito and Visconti intend to offer a symbolic representation of it.

KEYWORDS: Adaptation, Luchino Visconti, Arrigo Boito, Screen plays, Risorgimento, *Senso*.

## I. DETTAGLI IMPORTANTI

Dentro la carrozza, stremata dall'afa e dall'ansia, eppure sorridente al pensiero che presto rivedrà il bell'ufficiale austriaco, la contessa Serpieri tira fuori dalla borsetta quel messaggio d'amore che ha già letto e riletto chissà quante volte. Noi spettatori non riusciamo a scorgerne le parole, non ci accorgiamo neppure che sia effettivamente una pagina scritta. Quello che vediamo – nel piano medio di cui è composta l'inquadratura – è solo un foglio sgualcito e tormentato da mani trepidanti, un pezzo di carta prezioso che si sta consumando nella furia di un sentimento.

Ebbene, quelle parole che non si vedono, che solo la voce di Livia ripete fuori campo, sono state effettivamente scritte su quel pezzo di carta di cui non c'è il dettaglio. È stata anche scritta la busta con l'indirizzo, che la contessa presumibilmente nasconde dentro la borsetta. Visconti ha girato quell'unica inquadratura esigendo (da se stesso) che tutto fosse al proprio posto, con esattezza. [...] Visconti sa che in ogni immagine, anche ciò che “non si vede” da vicino direttamente, “si sente” nell'emozione complessiva. [...]

Non diamo retta perciò – quando sentiamo parlare del Visconti capriccioso e maniacale – alle leggende invidiose degli ignoranti. Di cialtroni è pieno il mondo. *Senso* brilla come la luce di un faro.<sup>1</sup>

Così Gianni Amelio commenta la scena di *Senso* in cui Livia (Alida Valli) si trova nella carrozza in viaggio da Aldeno a Verona convinta di poter ricongiungersi al suo amato Franz (Farley Granger). Le parole di Amelio ben riassumono la regia di Visconti tutta tesa all'esattezza del dettaglio, in cui un foglio sgualcito diventa il correlativo oggettivo della «furia di un sentimento», che porterà gli amanti alla rovina. La ricerca accurata del particolare, che Amelio considera cifra stilistica di Visconti e che aggiunge veridicità alle storie, si rintraccia – metacinetograficamente – in diversi momenti di *Senso*. Nella camera in affitto, per esempio, Franz riflette sull'importanza di dettagli apparentemente insignificanti come il ronzio di un moscone, e che invece si rivelano importanti per cogliere appieno il senso dell'avventura che in quella stanza si è consumata; o ancora la macchina da presa inquadra due volte la ciocca che Livia ha tagliato dai suoi

Thea Rimini, thea.rimini@umons.ac.be, Université Libre de Bruxelles, Université de Mons.

\* Ringrazio Claudio Gigante per i preziosi consigli che mi ha dato durante la stesura di questo saggio.

<sup>1</sup> G. AMELIO, *Il vizioso del cinema*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 153-154.

capelli: dapprima quando la contessa la regala all'amante riponendola in un diadema, poi quando la ritrova, senza la preziosa custodia, nell'alloggio dei militari, segno inequivocabile di un primo tradimento dell'ufficiale. Oltre a evidenziare una caratteristica del procedere di Visconti, le parole di Amelio alludono alle polemiche sorte intorno a *Senso*. Alla sua uscita, nel 1954, il film viene boicottato alla Mostra del Cinema di Venezia che non gli assegna nessun premio e divide la critica. C'è chi lo considera un tradimento del neorealismo (Chiarini e Baldelli) e chi invece, come Aristarco, un suo superamento, o meglio come il passaggio «dal neorealismo al realismo».<sup>1</sup>

Si diceva della precisione millimetrica del dettaglio in Visconti. Questa ricerca meticolosa del particolare trova un *pendant* stilistico nella calcolata aggettivazione dell'omonima novella di Boito da cui il film è tratto. Ma il racconto e il film hanno temperature differenti. Più passione e più lacrime in Visconti: in una parola, più tormento. Come ha notato Clotilde Bertoni, in un saggio ormai imprescindibile per gli studi su *Senso*, Boito svuota il meccanismo del melodramma, nonostante ne dispieghi tutte le fiammeggianti componenti (*amour fou*, guerra, tradimento, vendetta, morte), e afferma la realtà dei sensi quale unica dimensione autentica. Al contrario, nota sempre Bertoni, Visconti utilizza tutti gli elementi del melodramma (passioni tormentate, tinte forti) ma opta per una «eclisse della sensualità».<sup>2</sup> Lo prova la scena di seduzione notturna lungo le calli veneziane in cui non assistiamo a un contatto fisico tra i due futuri amanti, ma nondimeno all'alba Livia si sentirà irrimediabilmente legata all'ufficiale. Tuttavia, più che "eclissata", nel film, la sensualità sembra potentemente allusa: si "sente" nel foglio sgualcito già menzionato o nei veli che la contessa indossa e toglie lungo tutto il film a seconda della distanza che vuole mantenere con il suo interlocutore (si ricordi lo scialle scuro che lascia intravedere il generoso décolleté dell'abito da sera di Livia alla Fenice).<sup>3</sup>

## II. FIGURE DI CARTA E DI PELLICOLA

L'origine del film *Senso* è ben nota. Nel '45, Giorgio Bassani pubblica una scelta di racconti di Boito, *Il maestro di setticlavio e altri racconti*, in cui compare *Senso*. Già nell'introduzione Bassani, dopo aver passato in rassegna la (scarsa) fortuna critica di Boito, colloca in posizione di rilievo *Senso* perché vi rintraccia «il Boito più autentico».<sup>4</sup> Dopo aver letto la raccolta, Suso Cecchi D'Amico propone l'adattamento di *Senso* – insieme ad altri quattro progetti – alla casa di produzione Lux che intende realizzare un film per il grande pubblico, ma di qualità. La scelta cade su *Senso*. E Bassani partecipa alla sceneggiatura.

Sul testo di Boito Visconti lavora con grande libertà, come nota Calvino all'uscita del film: «*Senso* è il primo dei suoi film [di Visconti] che si richiami esplicitamente a un testo letterario: ma si tratta solo d'un "minore" che non gli può dar ombra e che può adoperare come vuole senza che nessuno protesti».<sup>5</sup> Quest'atteggiamento che tende a smi-

<sup>1</sup> G. ARISTARCO, *Dal neorealismo al realismo*, «Cinema nuovo», a. IV, n. 53, 25 febbraio 1955, ora in *Antologia di Cinema nuovo 1952-1958*, vol. 1, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1975, pp. 859-861: 859.

<sup>2</sup> C. BERTONI, *Dalla pagina allo schermo: il senso sospeso di un racconto*, in C. BOITO, *Senso*, a cura di C. Bertoni, Lecce, Manni, 2002, p. 123.

<sup>3</sup> Anche nel racconto si rintracciano puntuali notazioni sul velo di Livia, ma assumono una funzione descrittiva più che erotica: diretta alla casa dove avrebbe incontrato Remigio, la contessa ha il viso coperto «d'un denso velo nero» (p. 30); mentre a Verona, dopo aver scoperto l'amante con un'altra donna, torna in strada, invisibile ai passanti, ai militari e ai feriti portati sulle barelle: «ero vestita tutta di nero con un fitto velo sul volto» (p. 52). Infine, quando architetta la terribile vendetta, Livia racconta: «Le vampe, che mi salivano al capo, m'obbligarono a togliere del tutto il velo dalla faccia» (p. 55); e diretta al luogo della fucilazione scrive: «non volevo togliermi il velo dalla faccia» (p. 59).

<sup>4</sup> G. BASSANI, *Introduzione* a C. BOITO, *Il maestro di setticlavio*, Roma, Colombo, 1945, p. 11.

<sup>5</sup> I. CALVINO, *Gli amori difficili dei romanzi coi film*, «Cinema nuovo», a. III, n. 43, 25 settembre 1954 ora in *Antologia di*

nuire il testo “fonte” rispetto al film è condiviso da molti critici dell’epoca e dei decenni successivi (ancora nel 1966 Morandini definisce la novella di Boito «una novella, poco più che mediocre»)¹ e persiste, nota Enza Del Tedesco, in modo più o meno accentuato fino al saggio di Dillon Wanke che sostiene che «nulla sia nel film che non sia provocato dalle tensioni della novella [...]».²

Analizzando il modo di procedere di Visconti, è manifesto che il lavoro sui personaggi determina la modifica più vistosa apportata dal regista sul testo di Boito. Già a livello di onomastica: il tenente tirolese Remigio Ruiz diventa l’austriaco Franz Mahler (nella prima sceneggiatura è il tenente Hans Weil). Nel passaggio dalla pagina allo schermo si perde quindi quella vitale ambiguità che caratterizzava il personaggio letterario: austriaco e italiano a un tempo. La questione degli austriacanti, ostili alle guerre d’indipendenza e animati da sentimenti antitaliani, viene così eliminata da Visconti. Al contrario, aveva un certo spazio nel racconto. Rievocando con algida noncuranza il triste destino di un suo ex amante che «si arruolò volontario, e in una delle battaglie del 59, non mi ricordo quale, morì»,³ Livia rivendica l’identità austriacante per la sua famiglia:

Ero troppo giovine allora per sentirme rimorso; e dall’altra parte i miei genitori e parenti e conoscenti, tutti affezionati al governo dell’Austria, che *servivano fedelmente* quali militari e impiegati, non avevano trovata altra orazione funebre in onore del povero esaltato se non questa: «Gli sta bene». (p. 24, corsivo mio)

Nel racconto, il marito di Livia è un nobile tirolese, austriacante, che ha partecipato alla dieta di Innsbruck e che «diceva male del Piemonte» (p. 27), mentre nel film dichiara di essere nato e cresciuto a Venezia. Infine, scoppiata la guerra, sono soltanto gli austriacanti a continuare a frequentare il conte e la contessa: «vedevamo, in somma, qualche nobile austriacante, spiantato e parassita, qualche alto funzionario tirolese, duro, testardo, puzzolente di birra e di cattivo tabacco» (p. 43).

L’eliminazione della questione austriacante sembra dettata dalla volontà di concentrarsi sull’aspetto più psicologico del personaggio che non su quello politico. D’altra parte, però, nella transizione da un linguaggio all’altro la figura gretta di Remigio acquista ben altra complessità. Franz Mahler non è più uno squallido seduttore («Se mi avessero chiesto: “Vuoi che Remigio diventi Leonida?” avrei risposto “No”. Che cosa mi doveva importare dell’eroe?», p. 32), che parla «in tedesco a voce alta con alcuni impiegati tirolesi, a dir male dei Veneziani» (p. 34), ma un uomo fragile e vulnerabile, *straniero* e solo: «Livia si commuove alla solitudine di Hans», si leggeva nella prima versione della sceneggiatura.⁴ La sua personalità è talmente debole che ha bisogno di riflettersi in uno specchio per essere sicuro di esistere. È una figura malinconica che davanti alla vita si pone in modo spaventosamente infantile: parla «come un bambino»,⁵ nota Livia nella passeggiata notturna. E, ad Aldeno, dopo la notte trascorsa insieme a Livia, le racconta con una meraviglia fanciullesca e indifesa di aver sognato di essere a casa, bambino, a giocare alla guerra con una spada di legno. E sempre ad Aldeno, Franz si lancia persino in una tirata antibellica: preferirebbe rimanere nel granaio dove l’ha nascosto Livia an-

*Cinema nuovo 1952-1958*, cit., p. 879. Subito dopo Calvino definisce Boito «un piccolo Maupassant nostrano, col fiato un po’ grosso in confronto del maestro, ma con una vitalità naturalistica che va tenuta per buona» (*ibidem*).

¹ M. MORANDINI, *Senso: melodramma e tragedia*, in *L’opera di Luchino Visconti*, Atti del convegno di Fiesole 27-29 giugno 1966, a cura di M. Sperenzi, Firenze, Linari, 1969, pp. 293-299: 293.

² E. DEL TEDESCO, *Senso. Il Risorgimento di Boito letto da Visconti*, «Studi novecenteschi», n. 75, 2008, p. 23. Il riferimento è a M. DILLON WANKE, *Introduzione* a C. BOITO, *Senso e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1993, pp. v-LII.

³ Le citazioni della novella sono tratte da BOITO, *Senso*, a cura di C. Bertoni, cit., e il numero di pagina sarà indicato tra parentesi direttamente nel corpo del testo.

⁴ *Riassunto della prima sceneggiatura. Titolo «Senso»*, in L. VISCONTI, *Senso* [1955], a cura di G. B. Cavallaro, Bologna, Cappelli, 1977, p. 45.

⁵ Il “continuity”. *Sceneggiatura per il doppiaggio*, in VISCONTI, *Senso*, cit., p. 105.

ziché andare in guerra «per diventare un eroe».<sup>1</sup> Le sue parole tradiscono fin dall'inizio della storia il sinistro presentimento della "fine", preveggenza estranea al monocorde Remigio dedito solo «a giuocare, a pagar donne, a scialarla da signore» (p. 26). Nella camera in affitto a Venezia, Franz, come si è già ricordato, parla a Livia dei rumori insignificanti – il ronzio di un moscone, il fruscio di una tenda – che fanno parte dell'avventura che si vive, ma che si rammentano solo dopo, quando tutto è *finito*. Franz sembra, per così dire, votato alla dispersione, come palesa il suo discorso sul tramonto dell'impero austroungarico che si colloca in perfetta sintonia con la tematica cara a Visconti del disfaccimento della classe aristocratica, della "caduta degli dèi" che verrà sviluppata nei film successivi (si pensi al *Gattopardo*).

Anche il personaggio di Livia muta in modo decisivo da un medium all'altro. In Boito, Livia è un'austriacante che definisce i garibaldini «orde di demonii rossi» (p. 37) e l'impeto degli Italiani «infernale» (p. 44). Si disinteressa di quello che succede, non è certo in grado di comprendere la portata degli eventi storici: «la guerra di indipendenza appare un fragile sussulto in una profonda, irredimibile stagnazione», come se Boito volesse addirittura insinuare il dubbio sul valore effettivo di svolta delle guerre risorgimentali.<sup>2</sup> Semmai Livia teme la guerra per motivi egoistici: «Temevo per la vita dell'amante; ma temevo anche più il distacco lungo, inevitabile, che avrebbe dovuto seguire tra noi due» (p. 36). Che Livia viva gli avvenimenti storici come un intralcio ai suoi piani più intimi è reso esplicito dal passo in cui descrive il suo arrivo al Comando della fortezza decisa a denunciare l'amante: «Una folla di militari d'ogni colore, di feriti, di popolani, *ingombrava* il piazzale innanzi al Castello; ma giunsi senza ostacoli all'anticamera degli Uffizii, dove un vecchio invalido pigliò il mio biglietto da visita» (p. 57, corsivo mio).

In Visconti, invece, Livia è una «vera italiana»,<sup>3</sup> come si professa davanti a Franz durante la passeggiata notturna, una patriota che con tormento tipico da melodramma vivrà la lacerazione tra passione amorosa e ideali politici. E il dissidio la porterà a rimanere al di là della Storia: ad Aldeno, quando arrivano le notizie dell'avanzata degli italiani, Livia ripete significativamente più volte la battuta «noi resteremo tagliati fuori».<sup>4</sup> In realtà, nel film, un presagio di tragicità si proietta sulla storia d'amore sin dall'inizio quando, durante la passeggiata notturna del corteggiamento, Livia si accorge di un soldato austriaco riverso nel canale. Il destino dei due amanti, sembra suggerire la scena, è già segnato e non sarà possibile sottrarsi. Viene in mente, pur con le dovute differenze, l'incipit di *Anna Karenina* con quell'incidente alla stazione proprio all'arrivo di Anna che getta un'aria sinistra sulla vicenda che verrà raccontata. Lontana parente di Anna Karenina, Livia è simile all'eroina di *Ossessione* che, soggiogata dal fantasma erotico, è al contempo un'amante diabolica e una figura che ispira pietà.<sup>5</sup> Dichiara Visconti:

Anche questa [*Senso*] è la tragedia di due esseri in un ambiente su cui incombe la tragedia. Lì [in *Ossessione*] l'amore dei due personaggi portava direttamente al delitto, che era la soluzione fatale di un conflitto di interessi e di un urto di caratteri; qui [in *Senso*] è la disfatta militare, la tragedia corale di una battaglia perduta che prende il sopravvento sulla misera fine di un'avventura d'amore.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Ivi, p. 130.

<sup>2</sup> BERTONI, *Dalla pagina allo schermo: il senso sospeso di un racconto*, cit., pp. 103-104.

<sup>3</sup> Il "continuity", cit., p. 94.

<sup>4</sup> Ivi, p. 82.

<sup>5</sup> Prima ancora dell'uscita del film, «Cinema nuovo», il primo dicembre 1953, gli dedica un numero speciale in cui compaiono due articoli, a firma Gianni Puccini e Guido Aristarco, su *Ossessione* volendo così stabilire un legame tra i due film.

<sup>6</sup> Visconti citato in L. ZANETTI, *Non ha abbandonato i suoi personaggi*, «Cinema nuovo», a. II, n. 24, 1 novembre 1953, ora in *Antologia di Cinema nuovo 1952-1958*, cit., p. 866. Che i due film, *Ossessione* e *Senso*, siano profondamente legati lo dimostra anche l'impiego del melodramma. All'inizio di *Ossessione*, infatti, Bragana canta la romanza della *Traviata* «di Provenza il mare e il suol...». Per la funzione del melodramma in *Ossessione* mi sia consentito il rinvio al mio *Luoghi e tempi del (primo) noir: La fiamma del peccato, Il grande sonno, Ossessione*, in *I fantasmi del moderno*, a cura di M. Pezzella, A. Tricomi, Ancona, Cattedrale, 2010, pp. 77-92, in particolare pp. 86-90.

Il cambiamento che la figura di Livia subisce nel passaggio dalla novella al film si ripercuote sulla reazione del lettore/spettatore. La scelta di raccontare la vicenda dal punto di vista di Livia impedisce, nel racconto, qualsiasi identificazione per il lettore borghese e patriottico. Nel film viene sì mantenuta la narrazione omodiegetica con l'uso della voce fuori campo ma stavolta l'eroina è nobilitata e lo spettatore potrà facilmente identificarsi con lei «assicurando la buona efficacia didattica del film».<sup>1</sup>

Ammantati di un'aura positiva e molto più tormentati delle loro controparti letterarie, Livia e Franz vantano un diverso bagaglio culturale rispetto a quanto si legge nel racconto: Remigio informa Livia di essersi provvisto di letture di largo consumo nella camera di via Santo Stefano: «tutti i volumi di Paolo di Koch e di Alessandro Dumas» (p. 42); mentre Franz recita alcuni versi dell'*Intermezzo lirico* di Heine: «È il giorno del giudizio! I morti risorgono all'eterna gioia...o all'eterno dolore. Noi restiamo abbracciati...e non ci curiamo di niente, né di paradiso né di inferno».<sup>2</sup> In una chiara tensione verso un impossibile *anywhere out of the world*. Dal canto suo Livia, in una sequenza che appariva nel *continuity* e che poi è stata eliminata nella versione definitiva per ragioni di lunghezza della pellicola, si faceva leggere dalla cameriera Laura un passo delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*: «Laura: "Perdonami, Teresa!!!...lasciarti quieta davvero". Laura sospende la lettura. Poi quando sta per riprenderla: Livia (F.C.): No, basta Laura».<sup>3</sup> La contessa non riesce a sostenere l'emozione della lettura di quella storia d'amore infelice e decide di uscire nella speranza di incontrare Franz. Il passo letto dalla cameriera è tratto dalla seguente lettera dell'*Ortis*:

Perdonami, Teresa; io ho funestato la tua giovinezza, e la quiete della tua casa; ma fuggirò. Né io mi credeva dotato di tanta costanza. Posso lasciarti, e non morir di dolore; e non è poco; usiamo dunque di questo momento finché il cuore mi regge, e la ragione non mi abbandona affatto. Pur la mia mente è sepolta nel solo pensiero di amarti sempre e di piangerti. Ma sarà obbligo mio di non più scriverti, né di mai più rivederti se non se quando sarò certissimo di lasciarti quieta davvero.<sup>4</sup>

Ben s'intona la scelta della citazione con la vicenda raccontata da Visconti, perché le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* uniscono anch'esse la storia d'amore contrastata all'aspetto politico, al sacrificio della patria che si è consumato a causa degli invasori. La Livia di Boito è invece troppo interessata a far trionfare «il predominio dell'istinto» (pp. 70-71), il potere dei sensi, per interessarsi alla lettura. L'unico riferimento "colto" della novella è quello all'ode di Parini, ma la citazione è resa in modo assai superficiale e sembra inserita dalla narratrice solo per magnificare le proprie doti: «[...] c'è nella mia debolezza una forza audace; somiglio alle Romane antiche, a quelle che giravano il pollice verso terra, a quelle di cui tocca il Parini in una ode...non mi rammento bene, ma so che quando la lessi mi sembrava proprio che il poeta alludesse a me» (p. 22).

Nel tentativo di nobilitare la figura di Livia, nel film scompare la squallida ed esangue figura dell'avvocato Gino, spasimante imbelles della contessa e scompare l'accento al suo primo amante. Dopo la notte trascorsa con Franz per le calli di Venezia, la Livia di Visconti specifica infatti di non aver mai commesso leggerezze.

Ciò che invece appare immutato, dalla pagina allo schermo, è la somiglianza dei due amanti. È Bassani a rilevare questa somiglianza: «perché in lui, in fondo, ella aveva esaltato se stessa come davanti a uno specchio»<sup>5</sup> e gli fa eco Guglielminetti che considera

<sup>1</sup> S. MICALI, *Passione politica e passione erotica: due letture "eccentriche" del Risorgimento italiano*, in *Storia patria tra letteratura e cinema: «Senso» e «Vanina Vanini»*, a cura di A. Martini, S. Micali, Torino, Kaplan, 2014, p. 25.

<sup>2</sup> Il "continuity", cit., p. 96.

<sup>3</sup> Ivi, p. 106.

<sup>4</sup> U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* [1949], introd. e note di G. Bezzola, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 121-122.

<sup>5</sup> BASSANI, *Introduzione a BOITO, Il maestro di setticlavio*, cit., p. 15.

la «ricerca dell'identico» la pietra angolare del racconto.<sup>1</sup> Nel film, il rifrangersi degli amanti l'uno nell'altro è affidato agli specchi che puntellano la vicenda e che non servono quindi solo per aggiustare la capigliatura o il decolleté dell'abito ma acquistano un chiaro valore simbolico.<sup>2</sup> Nella barcaccia, in attesa di conoscere l'ufficiale Malher che il cugino ha sfidato a duello, Livia controlla il suo aspetto davanti allo specchio dalla grande cornice dorata che campeggia su una consolle. Di più. La scena del primo incontro dei due futuri amanti è riflessa in una grande specchiera e durante la passeggiata notturna Franz raccoglie, come si è già detto, il pezzo di specchio. C'è però una sequenza, su cui la critica non si è particolarmente soffermata, in cui lo specchio assume ancora una volta un significato *altro*. Ad Aldeno, dopo l'irruzione notturna di Franz, l'inquadratura ritrae i due amanti in una posa carica di significato: Livia è sul letto e Franz dietro una tenda trasparente, ma l'ufficiale è riflesso a mezzo busto anche da una specchiera che si trova sul cassettoni lì vicino. La comunicazione tra i due amanti, sembra suggerire l'inquadratura, non può più essere diretta, deve avvalersi di schermi dopo il tradimento di Franz che non si è fatto trovare da Livia a Venezia. Non solo. Vedere una duplice immagine di Franz, dal vero e riflesso, anticipa per via di scenografia l'ambiguità di cui l'uomo darà prova subito dopo, quando chiederà a Livia di aiutarlo a corrompere il medico. Oltre allo specchio, anche l'impiego di accessori simili – il velo per Livia, il mantello per Franz – contribuisce a rafforzare l'idea della specularità degli amanti.

Visconti non si limita soltanto a modificare le fisionomie dei personaggi di Boito, ma anche il numero. Introduce il marchese Roberto Ussoni (Massimo Girotti), cugino di Livia e capo della resistenza clandestina del Veneto favorevole all'impiego di forze popolari nella guerra d'indipendenza. Fervido agitatore politico, Ussoni si mostra il perfetto contraltare di Franz. Non è un caso che la storia prenda avvio proprio dalla loro sfida. Alla Fenice, durante la dimostrazione dei patrioti, Franz insulta gli italiani dicendo che amano la guerra fatta di «pioggia di coriandoli con accompagnamento di mandolini»,<sup>3</sup> ma Ussoni gli risponde che i suoi connazionali sono invece pronti a combattere e lo sfida a duello. Anziché battersi, Franz preferirà mandare in esilio il suo avversario. Che siano due personaggi in profonda antitesi è dimostrato anche dalla diversa concezione della guerra. Se per Franz le battaglie sono «senza ragione né scopo», Ussoni ribadisce più volte la necessità della guerra, «la nostra guerra».<sup>4</sup>

### III. LA STORIA

La differente resa dei personaggi attuata da Visconti determina una riorganizzazione delle tematiche. Il racconto è inserito in una precisa cornice storica: l'assalto garibaldino che porta Remigio a voler disertare, la battaglia di Custoza e l'indipendenza del Veneto. La Storia irrompe esplicitamente nella vicenda di Livia con la battaglia di Custoza:

Una mattina calda, affannosa, il 26 del giugno, capitarono le prime notizie di una battaglia orribile: l'Austria era disfatta, diecimila morti, ventimila feriti, le bandiere perdute, Verona ancora nostra, ma vicina a cedere, come le altre fortezze, all'impeto infernale degli Italiani. (p. 44)

Il punto di vista è anti-italiano e fa riferimento alla prima fase della guerra in cui sembrano vincere gli italiani. Ma perché Boito, attraverso le considerazioni di Livia, critica la condotta militare degli austriaci che in realtà vinceranno la battaglia? Forse perché,

<sup>1</sup> M. GUGLIELMINETTI, *Il leggendario borghese di Camillo Boito*, in IDEM, *La contestazione del reale. Progetto e verifica di un nuovo corso letterario (1876-1968)*, Napoli, Liguori, pp. 9-50.

<sup>2</sup> Sul valore dello specchio in *Senso* come veicolo di un senso di irrealtà, cfr. P. CAVALLO, *Viva l'Italia. Storia, cinema ed identità nazionale (1932-1962)*, Napoli, Liguori, 2008, pp. 359-361.

<sup>3</sup> Il "continuity", cit., p. 81.

<sup>4</sup> Ivi, p. 121.

per così dire, guarda avanti. Più che alla verità storica Boito sembra allora interessato a una verità simbolica, a come il conflitto si è idealmente svolto. Anche Visconti sembrerebbe interessato a una verità simbolica più che storica quando fa pronunciare a Franz il discorso sulla prossima fine dell'impero austro-ungarico nonostante la vittoria di Custoza, parole che nel 1866 risultano decisamente anacronistiche. Più che riscrivere in modo letterario o cinematografico un'esperienza storica Boito e Visconti sembrano allora volerne offrire una rappresentazione simbolica.

Si diceva di Custoza. Nel film, ad Aldeno, Livia cade in uno stato di annichimento catatonico nell'apprendere le notizie sulla guerra, mentre i contadini sono eccitati all'idea dell'imminente arrivo di Garibaldi: «Signora contessa... Garibaldi... porca miseria!». Ma Garibaldi non raggiunge Custoza e, dopo le sequenze dedicate ai contadini patrioti, si vede Ussoni giungere sul campo di battaglia dove le truppe governative si stanno ritirando e i feriti e i cadaveri sono distesi ai lati della strada. Gli entusiasmi si sono spenti.

Intervistato sulla sua idea di Risorgimento, Visconti all'uscita del *Gattopardo* (il film, si ricorderà, arriva nelle sale quasi dieci anni dopo *Senso* benché condivida con quest'ultimo il ritratto di una classe in inesorabile disfacimento) dichiara: «Ma in conclusione partecipo anch'io della definizione del Risorgimento come "rivoluzione mancata – o meglio – tradita" con una chiara allusione all'interpretazione gramsciana». <sup>1</sup> E nella stessa intervista ritorna più volte sul confronto con *Senso* dicendo di essere riuscito, nel *Gattopardo*, «con maggiore efficacia» a rendere esplicita l'idea che «se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi». <sup>2</sup>

Per raccontare il suo Risorgimento, Visconti in *Senso* sceglie come colonna sonora Verdi: «i sentimenti che vengono espressi nel *Trovatore* di Verdi li ho trasportati fuori dalla scena, in una storia di guerra e di ribellione». <sup>3</sup> E, come nota Tinazzi, il terzo atto del *Trovatore* «costituisce una sorta di controcanto (o di rappresentazione "a specchio") di quanto sta avvenendo, e di quanto avverrà». <sup>4</sup> È vero che sul palcoscenico e sullo schermo si racconta un medesimo melodramma costruito sull'intreccio di *eros* e *thanatos*, di amore e guerra; ma le due rappresentazioni sono anche in contrasto perché Mahler non è l'eroe Manrico.

Raccontare l'occupazione austriaca dell'Ottocento significa però per Visconti alludere a quella tedesca del Novecento, al problema di come utilizzare la lotta partigiana dopo la Resistenza. Solo in quest'ottica attualizzante si può comprendere il giudizio espresso da Visconti riguardo al volontariato risorgimentale: al contrario di Gramsci, il regista lo valorizza attraverso la figura di Ussoni, capo delle truppe volontarie. <sup>5</sup> Questa tematica, com'è noto, sarebbe stata ancora più presente se la mannaia della censura non si fosse abbattuta sulla scena 77 della sceneggiatura, in cui Ussoni incontrava il capitano Meucci per chiedergli di assorbire nell'esercito regolare le forze (rivoluzionarie) dei volontari. Ma il capitano era contrario: «L'esperienza ha sempre dimostrato che i volontari arruolati nell'esercito regolare sono di scarso sussidio se armati e dispersi in guerriglia». E Ussoni ribatteva: «Parliamoci francamente, capitano. L'ordine che lei mi ha trasmesso rispecchia la ripugnanza di tutto l'esercito, a cominciare dal signor Generale La Marmora, per le forze rivoluzionarie. È chiaro che si vogliono escludere

<sup>1</sup> A. TROMBADORI, *Intervista*, in *Il film «Il Gattopardo» e la regia di Luchino Visconti*, a cura di S. Cecchi D'Amico, Bologna, Cappelli, 1963, pp. 23-30, poi in *Visconti. Scritti, film, star e immagini*, a cura di M. Schneider, L. Schirmer, Milano, Mondadori Electa, 2008, p. 51 (ediz. orig. 2008, Munchen).

<sup>2</sup> Ivi, p. 52.

<sup>3</sup> *Leggere Visconti*, a cura di G. Callegari, N. Lodato, in *Visconti. Scritti, film, star e immagini*, cit., p. 112.

<sup>4</sup> G. TINAZZI, *Senso. Un melodramma in abisso*, in *Il cinema di Luchino Visconti*, a cura di V. Pravaddelli, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, p. 152.

<sup>5</sup> Per un confronto tra le posizioni di Gramsci e di Visconti in merito al Risorgimento, cfr. G. DE LEVA, *Gramsci e la Resistenza in Senso di Luchino Visconti*, in *Storia patria tra letteratura e cinema: «Senso» e «Vanina Vanini»*, cit., pp. 44-50.

queste forze dalla guerra, impedire loro...». E il capitano era irremovibile: «L'esercito regolare basterà alla patria». <sup>1</sup> Questa sequenza rappresentava il dissidio tra la dirigenza piemontese e l'esercito garibaldino mostrando allo stesso tempo «la distanza tra l'Italia dei volontari e quella dei generali» e la «crisi dei valori democratici del Risorgimento». <sup>2</sup> Questo taglio, secondo Del Tedesco, «riduce l'interpretazione della battaglia di Custozza alla sua pittorica rappresentazione, convertendo un patriota disilluso e rivoltoso, un nobile che pure rifiuta d'essere inquadrato in un esercito regolare, che anzi ne diserta gli ordini [...] in un patriota che in fuga muore fatalmente e senza dissidio sorpreso dal fuoco dell'artiglieria». <sup>3</sup> Il film finito appare così mutilo: un'opera dalle profonde cicatrici.

#### IV. DIVERSI LUOGHI, DIFFERENTI SENSI

Accanto ai personaggi e ai temi, Visconti lavora sugli avvenimenti. E oltre ad aggiungere tutta una serie di episodi assenti nel racconto di Boito costruisce un diverso finale. La novella si conclude in modo al contempo tragico e gretto. Se la storia di Livia con Remigio termina con la fucilazione dell'amante, la relazione della contessa con l'avvocato ricomincia:

L'avevo detto io che l'avvocato Gino sarebbe tornato. Bastò una riga: Venite, faremo la pace, perché capitasse a precipizio. Ha piantato quella bamboccia della sua sposa una settimana innanzi al giorno destinato pel matrimonio; e va ripetendo ogni tanto, stringendomi quasi con la vigoria del tenente Remigio: «Livia, sei un angelo!». (p. 61)

Ma, come ha notato Bertoni, accanto alla «sfasatura» dei due finali si rintraccia una «corrispondenza»: la «personalità immutata» di Livia <sup>4</sup> che persino nel momento della fucilazione dell'amante rimane fedele al potere dei sensi («[...] vidi il giovine bruno cadere, e nello stesso tempo mi accorsi che Remigio era nudo fino alla cintura, e quelle braccia, quelle spalle, quel collo, tutte quelle membra, che avevo tanto amato, m'abbagliarono», p. 60). Ben diverso il destino della Livia di Visconti che anziché ritornare al tedio salottiero imbecca il sentiero della follia. Che Livia perda gradualmente lucidità è dimostrato anche dalla sua graduale perdita di padronanza dello spazio. Dopo aver sorpreso Franz con la prostituta ed essere stata trattata con violenta ironia dall'amante, colta dall'amarezza del tradimento, Livia si appoggia prima alle mura delle vie e poi allo stipite della porta del comando militare austriaco dove si reca per l'infamante delazione. Alla vana ricerca di un sostegno.

La differenza dei finali è anche topografica. Il racconto si conclude nel salotto di Trento, il film nelle carceri di Verona. Nel racconto, infatti, Livia è «una delle prime dame di Trento» e davanti al generale, prima di fare la delazione, si professa «trentina»: «“Generale”, mormorai “vengo a compiere un dovere di suddita fedele” / “La signora contessa è tedesca?” / “No, sono trentina”» (p. 58), mentre nel film è veneta. Viene così cancellata tutta la questione relativa al Trentino durante la terza guerra d'indipendenza. In realtà nel film è Aldeno, la residenza di campagna dei Serpieri, a richiamare Trento, ma la questione del Trentino, della sua duplice invasione ad opera di Garibaldi con i suoi volontari e del generale Medici, non viene approfondita. Gli unici accenni si trovano in due battute. La prima è pronunciata da un fattore di Aldeno che informa il conte Serpieri di aver visto passare di notte anche l'artiglieria pesante che da Innsbruck si dirigeva verso Verona; la seconda da Luca, l'amico di Ussoni che racconta a Livia di come Garibaldi,

<sup>1</sup> Il “continuity”, cit., pp. 175-176.

<sup>2</sup> DEL TEDESCO, Senso. *Il Risorgimento di Boito letto da Visconti*, cit., p. 25.

<sup>4</sup> BERTONI, *Dalla pagina allo schermo: il senso sospeso di un racconto*, cit., p. 66.

<sup>3</sup> Ivi, p. 27.

incontrato a Trento, si sia stupito del numero ingente di volontari. Forse tale eliminazione è dettata dalla poetica stessa di Visconti che in *Senso* lascia comunque la questione storica sullo sfondo rispetto alle vicissitudini private dei protagonisti. Tra linea melodrammatica ed epica bellica Visconti sceglie la prima.

La città che fa da sfondo al primo incontro tra i due amanti resta invece identica nella novella e nel film: Venezia. Della città lagunare la Livia di Boito apprezza la sensualità, non le bellezze artistiche:

Venezia, che non avevo mai vista e che avevo tanto desiderato di vedere, mi parlava più ai sensi che all'anima: i suoi monumenti, dei quali non conoscevo la storia e non intendevo la bellezza, m'importavano meno dell'acqua verde, del cielo stellato, della luna d'argento, dei tramonti d'oro, e sopra tutto della gondola nera, in cui, sdraiata, mi lasciavo andare ai più voluttuosi capricci della immaginazione. (p. 27)

E Bassani commenta così le predilezioni della contessa: «C'è tuttavia, in questo godimento sensuale della bellezza, sempre come un presentimento di perversione morale». <sup>1</sup> All'inizio del film, Venezia è La Fenice. E questa *location* sembra informare tutte le successive: il "dentro", per così dire, risucchia il "fuori" infondendo un senso di claustrofobia alla vicenda. In ogni ambiente Livia e Franz sembrano muoversi come all'interno di fondali teatrali. Persino il gesto frequente di Livia di indossare e togliere il velo sembra alludere all'alzarsi e all'abbassarsi del sipario sottolineando «l'identificazione della vita con il melodramma». <sup>2</sup> Non è un caso allora che Franz quasi glielo strappi quando riceve la sua visita a Verona. Le squarcia il velo della verità: lui è ubriaco e si accompagna con una prostituta. Finora ha recitato una parte e ora gli rivela la sua vera immagine. Nel racconto si ritrova lo stesso episodio, ma stavolta a squarciare il velo è l'ufficiale boemo in cui si imbatte Livia dopo la fucilazione di Remigio:

Alla soglia del cancello mi sentii strappare il velo dal volto; mi girai e vidi innanzi a me il grugno sporco dell'ufficiale Boemo. Cavò dalla bocca enorme il cannello della sua pipa, e, avvicinando al mio viso il suo mustacchio, mi sputò sulla guancia... (p. 60)

Con lo strappo, viene svelata la natura infame di Livia.

Costruito come un susseguirsi di scenari teatrali, il film *Senso* richiama anche un'altra arte: la pittura. Il bacio di Franz e Livia ad Aldeno è costruito su *Il bacio* di Hayez; la sequenza della battaglia di Custoza richiama le tele dei grandi pittori di battaglie del Risorgimento, come Fattori e Gerolamo Induno; e la sequenza del viaggio di Livia da Aldeno a Verona è costruita sui quadri dei Macchiaioli. Sia nella tela che sullo schermo i due universi, quello militare e quello civile, coesistono, ma senza che il mondo contadino sia turbato dagli eventi. A sottolineare, ancora una volta, la drammatica scollatura fra classi popolari e classe aristocratico-borghese nel processo risorgimentale. <sup>3</sup>

Persino la scena finale della morte di Franz risillaba delle tele celebri. Si tratta dei quadri che Goya dedica alle fucilazioni. E la scelta del modello è quanto mai efficace. Se Franz, ad Aldeno, aveva parlato a Livia dell'insensatezza della guerra, Goya ritrae con lame di luce violacea e sinistra l'assurdità di ogni conflitto.

Tuttavia Visconti non intende solo sfruttare in modo filologico il repertorio figurativo ottocentesco, ma anche sondare le possibilità del technicolor. Nel film c'è un uso

<sup>1</sup> BASSANI, *Introduzione a BOITO, Il maestro di setticlavio*, cit., p. 13.

<sup>2</sup> L. NICCOLAI, *Visconti e il teatro globale: spazi e ambientazioni in Senso*, in *Storia patria tra letteratura e cinema: «Senso» e «Vanina Vanini»*, cit., p. 109. Imprigionati in fondali teatrali, i due amanti devono inoltre destreggiarsi attraverso tutta una serie di «apparati simbolici di carattere spaziale» (porticati, scale, corridoi) che, come ha notato Tinazzi, alludono «alla tortuosità e alla difficoltà». Cfr. TINAZZI, *Senso. Un melodramma in abisso*, cit., pp. 148-150.

<sup>3</sup> Per queste osservazioni, cfr. A. MARTINI, *Senso e Vanina Vanini: opposizioni e affinità impreviste*, in *Storia patria tra letteratura e cinema: «Senso» e «Vanina Vanini»*, cit., p. 16.

“emotivo” del colore che passa dalle tonalità chiare usate all’inizio a quelle via via più cupe che culminano nell’abito scuro di Livia nel finale. Una parentesi cromatica è rappresentata da Aldeno in cui tornano la luce e lo scintillare dei colori che si erano spenti sotto la pioggia veneziana, sotto il cielo livido che sembrava risentire dello scoppio della guerra e della partenza di Franz.

Si diceva di Venezia che è lo scenario dell’incontro tra i due amanti nel film e nel racconto. All’interno di Venezia, si disegna tutta una “sotto” topografia. Con l’andare avanti della storia i luoghi d’incontro degli amanti diventano sempre più squallidi. La piscina *Sirena*, scenario del primo amplesso tra Livia e Remigio, cede il passo alla «riva sudicia di una lunga caletta buia» (p. 30) e alla casa «dove il sole non batteva mai, il tanfo dell’umidità si univa al puzzo nauseabondo del fumo di tabacco, stagnante nelle camere non ventilate» (p. 30). Anche la prima sceneggiatura registrava un rapporto inversamente proporzionale tra il decadimento dei luoghi e il crescendo della passione. Più Livia si innamora, più i luoghi sono degradati: «Ambiente sporco. Livia sempre più innamorata». <sup>1</sup> È questo un modo, nel libro e nel film, per rimarcare la potenza del fantasma erotico nell’immaginario di Livia. <sup>2</sup>

### V. SCRITTURE <sup>3</sup>

La prima sceneggiatura, così come ci viene presentata dal riassunto di Cavallaro, si inaugurava con un’atmosfera funerea: Verona «sembra una città morta». <sup>4</sup> A rafforzare questa sensazione mortifera si menzionava, all’inizio, il nome della località che era stata scenario della disfatta italiana: «si fa il nome di Custoza». <sup>5</sup> Immersa in un clima tetro, la storia era incastonata nella cornice dell’ospedale in cui era ricoverata Livia e dove arrivava Ussoni. Cominciava così il racconto, duplice, di Livia e Ussoni su quanto era loro accaduto. Quello di Livia, in un lungo flashback, occupava tutto il primo tempo; quello di Ussoni iniziava al secondo tempo. Tutto aveva avuto inizio nella Basilica di S. Marco quando, finita la messa, c’era stato il lancio di manifesti da parte dei patrioti guidati da Ussoni. Un tenente austriaco, Hans Weil (questo è il nome di Franz nella prima versione), aveva insultato gli italiani e Ussoni l’aveva sfidato a duello, ma come avviene nel film, il combattimento non si sarebbe svolto. Soltanto la scena 12 era ambientata alla Fenice, nella *location* che inaugurerà invece il film. Qui, sull’aria del *Trovatore*, avveniva il primo incontro tra Livia e Hans. Seguivano le scene che si ritrovano nel film, come quella del corteggiamento notturno per le calli dove Hans citava, in maniera più ampia di quanto non farà poi nel film, Heine: «In un mondo dove “Il Padre Eterno in cielo è morto, com’è morto il diavolo sotto terra”, non restano che il giuoco e l’amore. Cita Heine». <sup>6</sup> Con una linea simile degli eventi: la partenza per Aldeno, l’irruzione di Hans, e il tradimento di Livia che consegnava il denaro dei patrioti all’amante. Il secondo tempo si apriva con il racconto di Ussoni che il 24 giugno era riuscito a raggiungere Custoza, appena in tempo per assistere a quella che dapprincipio era sembrata una vittoria degli italiani. In questa prima versione della sceneggiatura veniva dato più spazio alla politica con le discussioni di Ussoni su come entrare in contatto con Cialdini, sui suoi piani per

<sup>1</sup> Riassunto della prima sceneggiatura. Titolo «*Senso*», cit., p. 47.

<sup>2</sup> Questo cambiamento topografico va letto, secondo Bertoni, come un «baldanzoso affrancamento [dell’eros] oltre che da norme sociali e scrupoli morali, da ambientazioni raffinate, artifici poetici, paludamenti sentimentali». Cfr. BERTONI, *Dalla pagina allo schermo: il senso sospeso di un racconto*, cit., p. 89.

<sup>3</sup> Per una dettagliata analisi delle sceneggiature, cfr. S. NOCCIOLINI, *Dall’altra parte della Storia. Capovolgimenti narrativi e tecniche rappresentative dalla novella di Boito al film di Visconti*, e G. TIGLIÈ, *Lo spazio dell’incontro in Senso: dalla novella di Boito al film di Visconti*, in *Storia patria tra letteratura e cinema: «Senso» e «Vanina Vanini»*, cit., pp. 123-140; pp. 141-153.

<sup>4</sup> Riassunto della prima sceneggiatura. Titolo «*Senso*», cit., p. 43.

<sup>5</sup> Ivi, p. 43.

<sup>6</sup> Ivi, p. 45.

cercare di far valere, a guerra finita, il peso dei volontari nel nuovo governo, sul tentativo di far presidiare il paese di Isera dalle truppe volontarie incoraggiato dalle notizie dell'avanzata di Garibaldi in Trentino. Si accennava anche al massacro dei patrioti compiuto dagli austriaci ad Aldeno quando la battaglia volgeva in loro favore. In accordo con il maggiore rilievo dato alla Storia, il Trentino era, in questa prima sceneggiatura, un po' più presente: al cospetto del Generale Hauptmann, prima di fare l'ignobile delazione, Livia, come si è già detto, si professava trentina, in sintonia con la novella e in contrasto con il film dove si dichiara veneta.

Dal punto di vista degli eventi, in questa prima sceneggiatura le differenze maggiori rispetto al film girato si registravano in tre momenti: la sorte del conte Camillo Serpieri, l'ultimo incontro tra i due amanti e il finale. Nobile austriacante che non aveva esitato a cambiare bandiera per favorire i propri interessi, il conte veniva ucciso ad Aldeno mentre correva incontro agli austriaci appena sopraggiunti esortandoli ad avanzare. Quanto a Livia, tormentata dal rimorso per la delazione, si era recata nella prigione in cui era rinchiuso Hans. I due amanti si erano riconciliati e Livia sperava che gli austriaci, in «un giorno di vittoria» accettassero la richiesta di grazia per Hans. Forse Visconti si sarà accorto che questo episodio avrebbe dato coloriture troppo patetiche e inverosimili alla storia e avrà preferito eliminarlo. In accordo con il maggiore spazio riservato alla Storia in questa prima versione, nel finale, Livia e Usoni nella camera di ospedale venivano raggiunti dai rumori della strada: «Gli italiani, le truppe italiane stanno entrando in città. Canti di vittoria, spari di mortaretti».<sup>1</sup> Ma la vittoria era stata ottenuta a caro prezzo e la sceneggiatura non si chiudeva sull'immagine edificante del trionfo ma su un senso di disfatta: «Grida, bandiere e stendardi. È uno sparuto drappello a cavallo, composto da pochi uomini dall'aspetto stanco e dalle divise malandate: l'avanguardia del grosso delle truppe. Alla testa, un soldato ferito porta la bandiera del reggimento».<sup>2</sup>

In questa prima sceneggiatura, c'erano infine alcuni episodi che, presenti nel racconto, non si troveranno nelle stesure successive perché probabilmente avvertiti come ridondanti rispetto all'economia narrativa (ad esempio, la conversazione su Hans e la ricca veneta che lo mantiene che viene ascoltata casualmente da Livia in un caffè di Verona e che la rafforza nel suo proposito di vendetta) o inutilmente patetici (l'incontro di Livia con le due bimbe del Generale). Tali cancellature sono forse dovute anche alla volontà di Visconti di affrancarsi dal testo di partenza.

La seconda sceneggiatura, intitolata *Uragano d'estate*, inizia là dove si era interrotto il racconto di Livia nella prima versione, ovvero con la scena della fucilazione di un uomo che solo dopo apprenderemo essere Franz Mahler. Questo è il nuovo nome assegnato all'amante di Livia, nome dalle evidenti suggestioni musicali che sostituisce il più anonimo e neutro Hans Weil (e le sinfonie di Mahler, si ricorderà, verranno utilizzate anche in *Morte a Venezia*, altro film incentrato sul senso di disfacimento).

Il racconto del passato è adesso solo appannaggio di Livia, e la Storia, che occupava per intero i ricordi di Usoni, ha perso quindi importanza. O meglio, gli occhi e la mente di Livia diventano la specola da cui osservare gli eventi. Dopo aver incontrato Franz, Livia vive «in una specie di estasi fuori del tempo», incurante di ciò che avviene *fuori*, quasi che il tempo storico venga inghiottito in un gorgo. È Franz, in questa seconda versione, a farla ritornare al presente e ad annunciarle una sinistra profezia: «[...] Franz la riconduce al mondo che li circonda, la guerra, l'ambiente di lei, e le preannuncia che rinnegherà lui e se stessa».<sup>3</sup> Di più. Ricongiuntasi con Franz ad Aldeno, Livia non si cura

<sup>1</sup> Ivi, p. 57.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Riassunto della seconda sceneggiatura. Titolo «Uragano d'estate», in VISCONTI, *Senso*, cit., p. 63.

delle truppe austriache che sfilano sulla strada. I due piani, quello della storia individuale e quello della Storia collettiva, sono colti in montaggio alternato, senza possibilità di comunicazione tra loro.

Più spazio è dato alla cameriera Laura che offre un nuovo punto di vista austriacante. Dopo essersi resa complice della storia clandestina della contessa nascondendo Franz ad Aldeno, vuole accompagnarla a Verona perché «non vuol restare “con quei briganti”», ovvero i patrioti.

Anche in questo secondo stadio compositivo è previsto un ultimo incontro tra Livia e Franz nella fortezza prima della fucilazione, soltanto che stavolta Franz rifiuta la domanda di grazia. E il film si chiude come era iniziato, sulla scena della fucilazione, in una composizione circolare che si carica di un senso di morte. Nessuna scena, quindi, viene riservata all'entrata a Verona delle truppe malandate. Nel tentativo di concentrarsi sulla storia d'amore e acuire le tinte del melodramma sentimentale.

Alla stesura definitiva, che si è già richiamata più volte all'interno del saggio, contribuiscono Paul Bowles e Tennessee Williams che modificheranno alcuni dialoghi tra i due amanti, come quello della passeggiata notturna per Venezia e quello nella camera in affitto perché erano risultati ridicoli nella traduzione in inglese che era stata fatta d'ufficio per essere inviata agli attori.<sup>1</sup> Grazie al loro apporto quindi la figura di Franz acquista maggiore spessore e profondità, diventa un personaggio più complesso e screziato determinando un importante scarto tra libro e film. Adesso l'ambientazione alla Fenice risucchia i precedenti scenari *en plein air*, complice l'esperienza delle regie teatrali di Visconti negli anni Cinquanta. Da una versione all'altra, insomma, la sceneggiatura si distacca sempre di più dalla novella di Boito, senza però che ciò comprometta il giudizio di valore sul libro o sul film. Ritorna invece alla mente l'idea che Truffaut aveva dell'adattamento, così come l'aveva espressa nel celebre articolo *Une certaine tendance du cinéma français*: «Seule compte la réussite du film, celle-ci liée exclusivement à la personnalité du metteur en scène [...]. Il n'y a donc ni bonne ni mauvaise adaptation [...] la même chose, en mieux; autre chose, de mieux».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Questa è la testimonianza di Suso Cecchi D'Amico riportata in VISCONTI, *Senso*, cit., p. 72.

<sup>2</sup> F. TRUFFAUT, *Une certaine tendance du cinéma français*, «Les Cahiers du cinéma», n. 31, janvier 1954.

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA  
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.  
STAMPATO E RILEGATO NELLA  
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

*Febbraio 2019*

(CZ 2 · FG 3)

